
L'ECRAN FANTASTIQUE
12
TRIMESTRIEL
19 F
Toute l'actualité
du cinéma
fantastique


l'aventure humaine
ne fait que commencer
STAR TREK
TM
GENE RODDENBERRY - Un film de ROBERT WISE STAR TREK - LE FILM avec WILLIAM SHATNER · LEONARD NIMOY · DeFOREST KELLEY
GEORGE TAKEI · MAJEL BARRETT · WALTER KOENIG · NICHELLE NICHOLS avec la presence de PERSIS KHAMBATTA et avec STEPHEN COLLINS dans le rôle de Decker
GOLDSMITH HAROLD LIVINGSTON Histoire de ALAN DEAN FOSTER Produit par GENE RODDENBERRY Realisé par ROBERT WISE

L'ECRAN FANTASTIQUE

nouvelle série
cahiers trimestriels • 4 numéros par an

Librairie des Champs-Élysées
10, rue de Marignan, 75008 Paris
(Tél. : 359-66-16 – 225-01-07)

Directeur de la publication : Christian Poninski.

Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff.

Secrétaire de direction : Dominique Abonyi.

Comité de rédaction : Jean-Pierre Andrevon, Bertrand Borie, Pierre Gires, Christophe Gans, Jean-Marc Lofficier, Jean-Claude Michel, Robert Schlockoff.

Correspondants à l'étranger : Alan Jones (Londres), Danny De Laet (Anvers), Luis Gasca (San Sebastian), Jean-Marc Lofficier (Hollywood).

Collaborateurs : Randy Apfelbaum, Marthe Cascella, Alain Gauthier, Marianne Leconte, Jacques Lourcelles, Gilles Polinien, Frédéric-Albert Lévy, Salvador Sainz, Jean-Pierre Samuelson.

Maquette : Pierre Chapelot.

Illustrations : Nous remercions pour leur collaboration à l'illustration de ce numéro : MM. Daniel Bouteiller, Roger Dagieu, Ray Harryhausen, Alain Venisse, ainsi que les firmes : Artistes Associés, Atlas International, Cinema International Corporation, C.F.D.C., Ama Films, Euston Films, Films Around the World, Hammer Film, Impex Films, Jadran Film, Croatia Films, Film Tchécoslovaque, Manson International, Parafrance, 20th Century Fox, M.G.M., Tyburn Film Production, Toei Film, Toho C°, Yougoslavia Film, Thames Television, Warner-Columbia, Walt Disney.

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Élysées, 75008 Paris
Tél. : 225-75-68

Abonnements : Librairie des Champs-Élysées
10, rue de Marignan, 75008 Paris
Tarifs : 4 numéros : 55 F (étranger : 60 F)
(voir bulletin d'abonnement page 129)

Commission paritaire n° 55.957

◄ Les efforts conjugués de quatre grands spécialistes américains : Gene Roddenberry (créateur de la série), Robert Wise (**Le jour où la Terre s'arrêta**), Douglas Trumbull (**2001**, **Silent Running**, **Rencontres du 3e type**) et John Dykstra (**La Guerre des étoiles**) aboutissent à une nouvelle étape du cinéma de science-fiction : **STAR TREK-Le film** (Paramount, 1979).



Notre couverture : Affiche originale de ***Siudmack*** *pour le 9e Festival de Paris*

numéro 12

11 numéros exceptionnels



numéro 1 **Frankenstein**



numéro 2 **Peter Lorre**



numéro 3 **Erle C. Kenton**



numéro 4 **Le Prisonnier**



numéro 5 **R.-L. Stevenson**



numéro 6 **Willis O'Brien**



numéro 7 **Lon Chaney Jr**



numéro 8 **Star Trek**



numéro 9 **JULES VERNE**



numéro 10 **1001 Nuits**



numéro 11

LE MAGICIEN D'OZ
à l'écran

Rod Serling

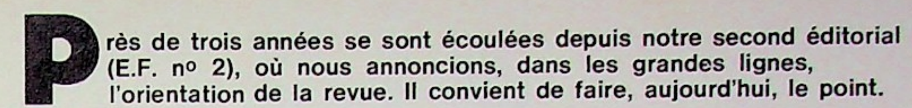
Georges Franju

Entretien
avec **Ridley Scott**

250 photos in-texte

Voir bulletin de commande page 129.

Une nouvelle année... Un nouveau départ.



Près de trois années se sont écoulées depuis notre second éditorial (E.F. nº 2), où nous annoncions, dans les grandes lignes, l'orientation de la revue. Il convient de faire, aujourd'hui, le point.

Au fil des numéros, nombre de sujets importants ont été traités, sous forme de dossiers : Erle C. Kenton, Willis O'Brien, Lon Chaney Jr, Conrad Veidt, Rod Serling, Star Trek, etc. Ces dossiers ont pris une place prépondérante dans la revue, car ils étaient pour la plupart inédits en France, et correspondaient à notre désir de retracer, dans ***L'Écran Fantastique***, l'Histoire du Cinéma Fantastique. Il nous semblait, en effet, indispensable de poser les bases d'une connaissance d'un genre qui, aujourd'hui, est approfondi et enrichi par l'apport d'œuvres aussi prestigieuses que : **La Guerre des étoiles**, **Rencontres du 3e Type**, **Superman**, **Alien**, **Phantasm**, **Dracula**, etc.

Dans les prochains mois, se succéderont sur nos écrans : **Star Trek** (Robert Wise), **The Empire Strikes Back** (Irvin Kershner), **The Black Hole** (Gary Nelson), **Inferno** (Dario Argento), **The Shining** (Stanley Kubrick), **Superman II**, **Dune** (Ridley Scott), **Final Countdown** (Don Taylor) et **Raiders of the Lost Ark** (Steven Spielberg) : devant cette « avalanche » de superproductions, un choix devait se faire. Tout en conservant, mais de façon plus espacée, la publication de dossiers, ***L'Écran Fantastique*** va devenir le magazine de l'*actualité du cinéma fantastique* : interviews des réalisateurs, auteurs, producteurs, techniciens, reportages à l'étranger, etc.

Nous avons pris cette décision car nous sommes, comme vous, des spectateurs du *présent*, avant d'être des nostalgiques du passé (un passé brillant, sur lequel nous reviendrons souvent). Cependant, votre avis à ce sujet nous est *indispensable* ; c'est pourquoi, dès notre prochain numéro, nous publierons un *courrier des lecteurs**.

Dans ce numéro, donc, vous trouverez un dossier consacré au 9e Festival de Paris. Les œuvres présentées y sont étudiées et, pour la première fois, nous publions les interviews des personnalités présentes.

Le Festival est une véritable « aventure », et sa première condition d'existence est liée à son succès public. Nous avons choisi de bouleverser nos habitudes et de déplacer la manifestation pour différentes raisons (sorties de films prématurées ou tardives par rapport à mars, de nombreuses productions américaines n'étant terminées qu'en juin ou juillet, notamment). Il était nécessaire d'essayer de redresser la situation, de repartir sur de nouvelles bases, afin de pouvoir conserver à la manifestation non seulement sa vocation (découvrir de nouveaux talents, des productions ignorées, etc.), mais aussi son autonomie et sa dignité au niveau de la sélection.

Nous avons pris ce pari, car nous avions confiance en notre public : nous savions que lui seul pouvait cautionner cette entreprise risquée. Et, grâce à sa fréquentation, nous avons pu mener à bien cette transition, en vue de notre dixième anniversaire (novembre 1980).

Le reste de ce numéro de ***L'Écran Fantastique***, essentiellement consacré à l'actualité, comporte une interview de Ray Harryhausen, le digne successeur de Willis O'Brien (cf. E.F. nº 6). Ce grand technicien, qui est aussi un véritable poète, achève actuellement **Clash of the Titans**, son film le plus ambitieux à ce jour, et dont il nous entretient.

Une nouvelle année, un nouveau départ : puisse notre contribution à la reconnaissance du cinéma fantastique être à la mesure de son actuelle vigueur !

ALAIN SCHLOCKOFF

* *Adressez vos lettres S.V.P.*

Courrier Écran Fantastique
9, rue du Midi, 92200 Neuilly

Pour sa 9e édition
le Festival
International
de Paris du Film
Fantastique
et de
Science-Fiction
s'est déroulé
au Grand Rex
du 15
au 25 novembre
28 longs métrages
ont été présentés
« DRACULA »
a remporté
la Licorne d'Or



Symbolisant le Festival, l'affiche originale de Siudmak.

PARIS FANTASTIQUE

C'est du 15 au 25 novembre 1979 qu'eut lieu la neuvième édition de notre Festival, qui emplit chaque soir la plus grande salle de cinéma d'Europe, à savoir celle du Grand Rex, temple patenté où viennent, toujours aussi nombreux et aussi fervents, les adorateurs du Dieu Fantastique, appartenant eux-mêmes à la cohorte des pratiquants fanatiques du Septième Art.

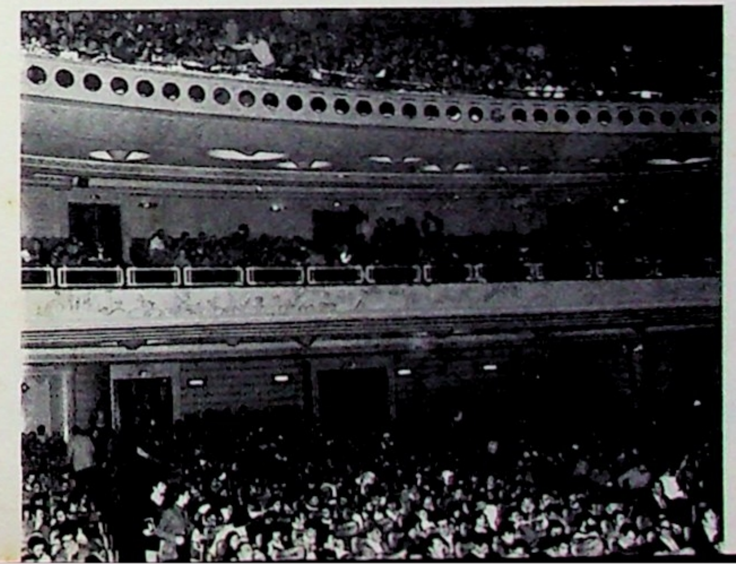
Nous renvoyons nos lecteurs aux diverses critiques des films pour le détail des réjouissances offertes aux spectateurs, à raison de deux ou trois longs métrages par soirée, ainsi qu'aux interviews des diverses personnalités — producteurs, réalisateurs, acteurs, etc. — présentées au public. Nous rappellerons seulement ici la permanence du succès public de la manifestation, nullement amoindri par le changement de date, et par le fait que ce 9e chapitre suivait le précédent de seulement huit mois.

Les grands thèmes du fantastique se sont retrouvés au rendez-vous, des extra-terrestres aux spectres, en passant par les enfants aux diaboliques pouvoirs et les zombies. Quelques-uns des personnages mythiques de l'écran de l'épouvante se sont à nouveau manifestés cette année : l'increvable Dracula, paré cette fois de l'inquiétante beauté de Frank Langella ; Satan, qui marqua le retour du spécialiste espagnol Paul Naschy, auteur complet de son dernier film ; le loup-garou, enfin, dans une excellente production Tyburn toujours inédite en France, où l'on retrouve Peter Cushing.

La rétrospective nous ramena aussi quelques autres personnages très appréciés des connaisseurs : Judex, prototype d'une lointaine époque, remis au goût du jour par Georges Franju et Jacques Champreux ; Sherlock Holmes, le plus fin limier de tous les temps, opposé à Jack l'Éventreur, le plus célèbre criminel de la même époque et du même pays (**A Study in Terror**) ; Burke et Hare, les historiques voleurs de cadavres d'Edimbourg, qui inspirèrent R.L. Stevenson et, entre autres cinéastes, John Gilling (**The Flesh and the Fiends**) ; le docteur Hichcock de Riccardo Freda (**Raptus**), ainsi qu'un excellent Corman avec Vincent Price (**Masque of the Red Death**).

De nombreuses nations participèrent à la compétition, la sélection européenne étant particulièrement variée, avec →

Ouverture de la grande « Fête du fantastique »



des productions venant d'Angleterre comme d'Italie ou d'Espagne, de Yougoslavie comme de Tchécoslovaquie, la participation américaine étant invariablement majoritaire, et l'Asie n'étant cette fois représentée que par le seul Japon.

La sélection tchèque fut particulièrement originale et qualitative, avec trois productions, dont deux signées de Juraj Herz, nous ont transporté sur l'aile du Merveilleux : dans **Le 9e Cœur** ne manquaient ni la belle princesse en péril, ni le vilain magicien, ni les palais somptueux, envoûtement, invisibilité et longévité étant tous au rendez-vous, au hasard des séquences grouillantes de vie et de couleurs ; tandis que **La Belle et la Bête** ressuscitait le conte célèbre de picturale manière. Le troisième film tchèque, **Adèle n'a pas encore dîné**, fut un énorme éclat de rire qui secoua fort agréablement le Festival.

Curieusement, trois grands remakes dominèrent la manifestation, tous trois fidèles à leur origine littéraire, tous trois soigneusement élaborés dans tous leurs compartiments : **Dracula**, de John Badham — retour aux sources pour la glorieuse firme Universal — qui révéla en Frank Langella un nouvel et inoubliable seigneur des ténèbres ; **La Belle et la Bête**, et enfin **The Wiz**, fastueuse comédie musicale, d'après « Le Magicien d'Oz » de Frank Baum, réalisée par l'inattendu Sidney Lumet, qui clôtura magistralement ces onze soirées de Fantastique où furent présentés 28 longs métrages.

Quelques sujets neufs, quelques scénarios vraiment originaux nous furent offerts par de jeunes réalisateurs (**The Plants are Watching**, de Jonathan Sarno) aussi bien que par des talents depuis longtemps confirmés (**L'Homme à détruire**, du Yougoslave Veljko Bulajic). Au rayon des révélations, on peut citer surtout John Ballard (**The Orphan**), Joseph Ellison (**The Burning**) et Gregory Goodell (**Human Experiments**) ; nul n'était surpris, par contre, de la déception que fut **The Supersonic Man**, mauvaise imitation de **Superman**.

En résumé, et malgré les difficultés de dernière minute qui ne permirent pas la projection de certains films initialement prévus, cette neuvième édition fut des plus fructueuses, laissant augurer bien d'autres rencontres annuelles auxquelles nous convions dès maintenant tous les amis — de plus en plus nombreux — du film fantastique.

PIERRE GIRES

1. Cocktail de presse au Club Pernod.

2-3. Soirée d'ouverture « fantastique » du Festival au Club Étoile Foch.

4. Alain et Robert Schlockoff accueillent « monstrueusement » les invités de la soirée.

5-6. Le « Bal du fantastique » est ouvert...

1

2



3



4





5



6





Les délibérations du Jury (de g. à d., assis : Jean-Michel Royer, Alain Jessua, Myriam Boyer, Nadine Trintignant, Francis Perrin et Eddy Mitchell. Debouts : Jean-Luc Gilles, Pierre Gires, Jean-Claude Romer et Gérard Lenne)...



... suivies du déjeuner, en présence de Paul Naschy.

Précédant la projection de THE WIZ, un ballet inspiré du « Magicien d'Oz », sur la scène du Grand Rex.



Chorégraphie de Derf La Chapelle, interprétée par les jeunes danseurs de l'Académie Internationale de la Danse, dirigée par Nicole Chirpaz

Les organisateurs remercient...

L'Organisation du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, et son directeur Alain Schlockoff, remercient pour leur concours et collaboration au 9e Festival :

Le ministère de la Culture et de la Communication, et monsieur Jean-Philippe Lecat, ministre de la Culture ; le Centre national de la cinématographie et son directeur général monsieur Pierre Viot ; la Ville de Paris et monsieur Pierre Bas, maire-adjoint chargé de la Culture.

Mmes Dominique Abonyi, Nicole Chirpaz, Isabelle Drouin, Caroline Decriem, Maud Perrin, Jacqueline Larrere, Jeanine Seawell, Sondra Gilman, Louise Westergaard.

MM. Christian Azzi, François Benveniste, Claude Beylie, Jacques Champreux, Alain Cohen, Jean-Max Causse, Michael Carreras, Reynald Chapuis, Lorenzo Codelli, Pierre Chapelot, Jean-Luc Defait, Hubert Desrues, Jean-Michel Faure, Beno Feingold, Kevin Francis, Daniel Goldman, Michael Goldman, Jean-Luc Gilles, Frédéric Grosjean, Philippe Hellmann, Paul Kijzer, Stanislas Kvasnicka, Paul Leglise, Brian Lawrence, Olivier Lewis, Jean-Louis Legal, Jean-Marc Lofficier, Gianni Minervini, Henri Moret, Paul Naschy, Irvin Shapiro, Muir Sutherland, M. Samarck, Peter Spelson, Juan Piquer, Jean Serge, Dr. Jan Vanicek, Philippe Verger, Guy Vidal, Warner Wolf, M. Zaphiratos, Olivier Revon.

Les sociétés : Almena Film, Ama Film, Atlas International, C.A.A., La Cinémathèque Universitaire, Euston Films, Film Tchécoslovaque-Prague, Films Around the World, Hammer Film, Impex Film, International Film Marketing, Jadran Film, Croatia Film, Manson International, Titanus, Toei Film, Tyburn Production, Jougoslavia Film-Belgrade,

L'Office de tourisme de Paris, la Fondation Philip Morris pour le Cinéma, Europe 1, la Direction du Club Pernod, les Éditions du Masque et le Club Étoile Foch.

LE PALMARÈS

Le Jury du 9e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, composé de : Myriam Boyer, Nadine Trintignant, Alain Jessua, Eddy Mitchell, Francis Perrin, Jean-Michel Royer, a décerné les prix suivants :

Licorne d'Or, Grand Prix du Festival :
Dracula, de John Badham (U.S.A.)

Prix d'interprétation féminine :
Linda Haynes, pour *Human Experiments.*

Prix d'interprétation masculine :
Frank Langella, pour *Dracula.*

Prix spécial du Jury :
Long Week-end, de Colin Eggleston (Australie)

Le Prix de la critique, Le Masque d'Or, décerné par les Éditions du Masque, a été attribué à :
Long Week-end, de Colin Eggleston.

Le Prix de la musique de film décerné par l'Association Miklós Rózsa France a été attribué à : John Williams, pour *Dracula.*

Le Grand Prix du Public « Europe 1 » décerné par les spectateurs du Festival, a été attribué à :
La Belle et la Bête, de Juraj Herz (Tchécoslovaquie).

« La Licorne d'Or » sculpture d'Isabelle Drouin

PANORAMA DES FILMS PRÉSENTÉS

LA COMPÉTITION INTERNATIONALE :

États-Unis
THE BURNING (Première Mondiale)
DRACULA
HUMAN EXPERIMENTS (Première Mondiale)
THE ORPHAN
PLANTS ARE WATCHING
THE PSYCHOTRONIC MAN (Première Mondiale)
THE DAY TIME ENDED (Première Mondiale)

Australie
LONG WEEK-END

Espagne
EL CAMINANTE
SUPERSONIC MAN

Grande-Bretagne
THE COMEBACK
THE QUATERMASS CONCLUSION

Italie
LE STRELLE NEL FOSSO
ISLAND OF THE LIVING DEAD

Japon
THE INFERNO

Tchécoslovaquie
ADÈLE N'A PAS ENCORE DINÉ
LA BELLE ET LA BÊTE
LE 9e CŒUR

Yougoslavie
L'HOMME A DÉTRUIRE

LA SECTION INFORMATIVE :
THE WIZ (U.S.A.)

LA RÉTROSPECTIVE :
RAPTUS (Italie)
STUDY IN TERROR (G.-B.)
THE FLESH AND THE FIENDS (G.-B.)
PERSECUTION (G.-B.)
LEGEND OF THE WEREWOLF (G.-B.)
JUDEX (France)
LE SEUIL DU VIDE (France)

LES 10 MEILLEURS FILMS DU FESTIVAL
selon les spectateurs
(Notes attribuées par les spectateurs pendant le Festival. Cotées sur 10.)

Titre	Note moyenne
LA BELLE ET LA BÊTE	8.67
ADÈLE N'A PAS ENCORE DINÉ	8.66
L'ENFER DES ZOMBIS	8.42
DRACULA	8.41
BURNING	6.04
HUMAN EXPERIMENTS	6
PLANTS ARE WATCHING	5.09
LONG WEEK END	5.02
QUATERMASS CONCLUSION	5.12
INFERNO	5.09

Adèle n'a pas encore dîné

■ Dans le vaste univers du film comique, il est un domaine où les réussites sont d'autant plus rares que peu d'auteurs et de réalisateurs s'y risquent : c'est celui de la parodie, exigeant d'abord une parfaite connaissance de l'œuvre sérieuse pastichée, aussi bien de la part de celui qui fait le film que de la part de celui qui le voit. Comment apprécier les pitreries d'Abbott et Costello si l'on n'a pas vu les productions Universal des années 30 ? Comment tirer la quintessence de tous les gags accumulés par Mel Brooks dans **Frankenstein Junior** si l'on n'a pas vu les œuvres de James Whale sur le même personnage ? Comment enfin admirer **Le Grand Frisson**, du même Mel Brooks, si l'on ne connaît pas le monde cinématographique d'Alfred Hitchcock ?
La stupéfiante découverte du film d'Oldrich Lipsky **Adèle n'a pas encore dîné** (ou « Nick Carter incognito à Prague »), véritable catalogue de thèmes et de personnages très connus des cinéphiles, ne peut être totale sans cette complicité, sans cette connaissance des œuvres et des visages ici parodiés. Mais, si on la possède, alors se déroule sous nos yeux le film le plus loufoque que l'on ait vu depuis longtemps, un film ne formant qu'un gigantesque réservoir à rires, déclenchés par une avalanche de gags inédits nous ramenant curieusement aux meilleurs moments des grands burlesques américains des années 20.
Le héros de cette histoire à la fois policière et fantastique est Nick Carter, célèbre détective de romans-feuilletons du début du siècle, appelé à Prague pour élucider le mystère de la disparition d'un certain Gert (qui se révèlera n'être qu'un chien), ce qui le conduira à rencontrer son « ennemi héréditaire », un savant fou de la plus dangereuse espèce, possédant surtout la redoutable Adèle, une énorme

Le regard songeur, Nick Carter vient prendre réception d'un nouvel ordre de mission...



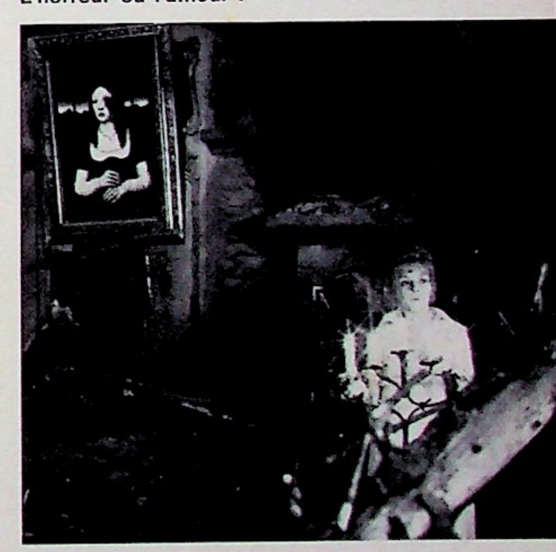
plante carnivore à l'appétit insatiable, le tout s'achevant par une époustouflante poursuite, sur terre puis dans les airs, où les gags visuels pourraient être signés d'un Buster Keaton ou d'un Harold Lloyd.
Le film démarre à cent à l'heure par une séquence du plus haut comique, où le détective, seul dans son bureau new-yorkais, se débarrasse, sans se lever de sa chaise, de trois tueurs pénétrant chez lui, dont l'un par la fenêtre du gratte-ciel ; une demi-douzaine de gags étonnants ponctuent cette hilarante entrée en matière, nous faisant redouter un rapide essoufflement, mais nous sommes vite rassurés, le rythme ne faiblissant ensuite à aucun moment jusqu'à l'ultime image, les péripéties s'additionnant à une allure échevelée rarement aussi constante à l'écran.
Les références littéraires, autant que cinéphiliques, abondent : le héros est Nick Carter, certes, mais il est aussi Sherlock Holmes, Judex et Superman, tandis que le vilain increvable évoque aussi bien Fantômas que Moriarty ou Fu-Manchu. Nick Carter est assisté d'un inspecteur local, plus soucieux de son estomac que de l'enquête, qui est une caricature mi-Watson, mi-Juve, générateur de bien des ennuis pour le grand détective américain. L'une des meilleures séquences est justement celle où les deux policiers se déguisent, chacun prenant le visage (et la silhouette) de l'autre, ce qui entraîne d'imprévisibles complications et une nouvelle cascade de rires. Le comique dialogué raille aussi les phrases ampoulées des romans policiers ; par exemple, lorsqu'on affirme à Nick Carter : « C'est une affaire des plus mystérieuses », il répond, imperturbable et superbe : « Ce sont les seules que j'accepte ! », provoquant aussitôt l'admiration inconditionnelle de l'élément féminin.
Mais, revenons à Adèle, pour évoquer deux des meilleures séquences dont elle est la vedette : celle où, en musique, une autre créature végétale du « jardinier » sert le thé (un chef-d'œuvre d'animation), et celle où Adèle ingurgite une proie, puis recrache tout ce qui n'est pas comestible (vêtements, objets divers) : deux grands moments parmi tant d'autres !
Si l'on ajoute une panoplie complète de gadgets à la James Bond, on peut s'étonner, à juste titre, qu'une si parfaite parodie de situations et de personnages typiquement issus des cinémas occidentaux nous arrive d'un pays de l'Est ! Rendons-en grâce aux auteurs de cette production, prouvant la vitalité d'un certain courant humoristique où s'illustra, jadis, Vaclav Vorlicek avec ses extraordinaires **Qui veut tuer Jessie** et **Monsieur, vous êtes veuve**, de fameuse mémoire. ■ **Pierre Gires**

La Belle et la Bête

■ Découvrir un film au thème fondamentalement neuf est chose peu banale, que l'on savoure longuement ; mais aborder une œuvre qui transcende un sujet parfaitement éculé est un événement suffisamment rare pour engendrer une très grande satisfaction. Il en est allé ainsi à la projection de cette production tchèque, signée par l'auteur du **9e Cœur**, et tirée du conte de Madame Leprince de Beaumont. On pouvait effectivement se demander si Juraj Herz était conscient de l'imposante renommée du chef-d'œuvre absolu de Jean Cocteau. Cependant, **Le 9e Cœur** avait commencé à nous familiariser avec un auteur en pleine possession de ses moyens et dont le principal mérite était de revoir la féerie sous l'angle plus contemporain de la peur. Tournés coup sur coup, les deux films sont néanmoins très dissemblables, de par leur construction et le but recherché. **Panna a netvor** ne partage pas avec **Le 9e Cœur** ce processus d'invasion du réalisme par une mythologie corrigée, pas plus qu'il n'aboutit à une critique sociale. Réalisée pour le plaisir d'approfondir un texte connu en dehors des considérations les plus terre à terre, cette nouvelle adaptation fonctionne entièrement sur elle-même, sans que l'ombre de Cocteau ne vienne ternir sa brillance novatrice. En somme, **Panna a netvor** est une œuvre très classique, puisque son intérêt est entièrement contenu dans l'image et ne s'évapore pas en dehors du cadre. Point d'implication futile, mais l'envoûtement distillé par l'histoire d'un amour fou entre un monstre et une jeune fille. Si Cocteau s'était servi de cette constante éternelle pour réussir la plus belle illustration de son intime réflexion sur l'Art, Herz l'a envisagé pour ce qu'elle contient de paradoxal. Moins superficielle dans son apport que le film français, la version tchèque n'hésite pas à plonger au plus profond des choses et des êtres, pour en extirper ce mélange de romantisme incandescent et de terreur froide. Herz, de ce fait, n'a pas insisté sur les passages dans la maison de la Belle qui, chez Cocteau, entrecoupaient la féerie d'une peinture poétique et sans réalisme aucun. Pourtant, la rupture qui existe entre les deux mondes est moins sensible dans le film en couleur. Herz nous laisse imaginer que le royaume de la Bête devient immense lorsque la nature s'endort sous l'emprise de l'hiver. Les brumes capturent les voyageurs pour les jeter entre les griffes du →



Que va découvrir la jeune fille au-delà des grilles monumentales de la sinistre demeure en ruines ? L'horreur ou l'amour ?



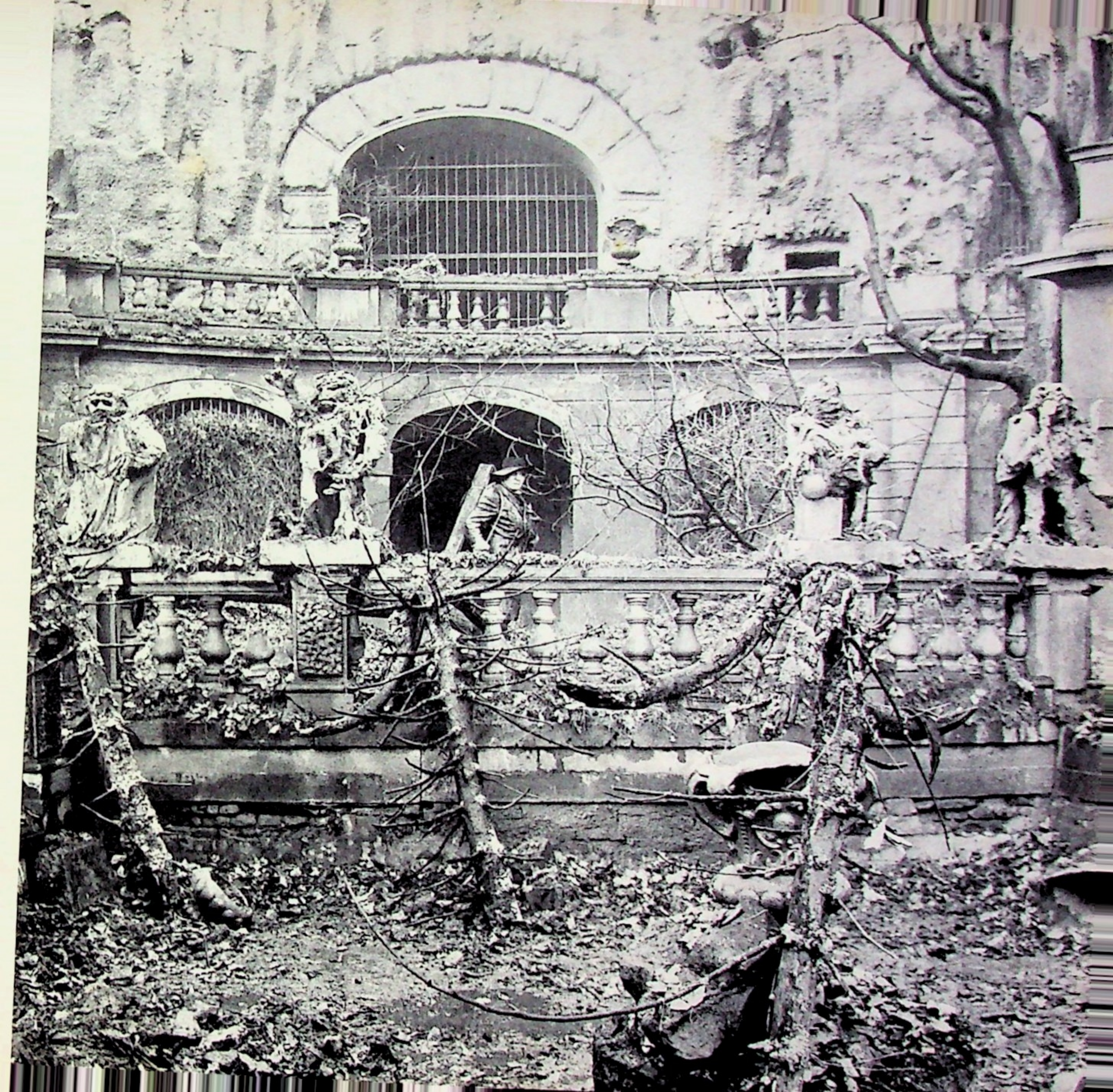


Pour sauver son père des griffes de la Bête, la Belle ne va pas hésiter à rencontrer le monstre.

monstre, et un cheval noir, envoyé par celui-ci, peut s'approcher des portes du village cerné par les blanches étendues glacées. Synonyme de mélancolie et aussi de mort, l'univers de la Bête n'est pas concret et se déplace comme le froid où le brouillard. Il s'insinue dans l'esprit des marchands égarés pour se nourrir de leur peur, s'il faut en croire l'épisode de la destruction du convoi. Hommes et montures cessent brusquement de bouger et paraissent attendre leur fin, tandis que résonne, de plus en plus proche, le galop d'un cheval et que s'enflamme la forêt tout entière. On peut penser un instant que, victimes de la superstition, les voyageurs répondent à leurs instincts pour s'entretuer aussi férocement dans la boue et l'humus, mais il n'en est rien. Mis en colère par le vol de l'une de ses fleurs, la Bête a condamné les intrus et, d'un coup de serre meurtrier, elle reprendra son bien, maculant de sang le corsage d'une jeune femme. Avant de répondre à un goût actuel du public pour la violence, cette image suffit à nous évoquer la fureur désespérée d'une créature qui se moque que l'on boive son vin et puise dans son trésor, mais qui n'accepte pas que l'on dégrade l'unique parure de sa triste demeure. Le rosier tranche, en effet, sur la désolation d'une bâtisse immense dont les vestiges de balustrade sont entrelacés de plantes grimpantes fossilisées par les émanations d'une source bouillonnante. Refusant sans cesse de faire abstraction de sa technique, Herz exploite toute les possibilités de son décor, jusqu'à l'imprégner du passage des saisons. Mais, ni la lourde chappe de neige, ni le tapis de feuilles mortes ne dissipent, bien au contraire, l'angoisse claustrophobique qui suinte des murs de ce palais dévasté. C'est en essayant de se soustraire à cette ambiance, dans la moiteur d'un étrange lit-cercueil, que la Belle rencontrera en songe son geôlier, sous l'apparence d'un jeune homme au port princier. Ce rêve tiendra d'espérance à la prisonnière, séduite par cette présence mystérieuse qui évite de se montrer à elle, pour mieux l'entourer d'affection. Et pour cause, la Bête est ici un oiseau de proie dont les envolées de cape dans les couloirs rappellent celles de **Phantom of the Paradise** et les chevauchées au petit matin dans les marécages, celle des primates de **La Planète des singes**. Grâce à une interprétation essentiellement physique de Vlastimil Harapes, ex-danseur étoile, qui a su concilier la légèreté et la disgrâce, ce personnage monstrueux est d'un désespoir attendrissant. Ses réactions sont bestiales (le tableau lacéré, la mutilation des statues contre lesquelles s'était blottie la Bête) mais reflètent toujours une jalousie farouche. A pousser si loin la fièvre du grand rapace, Herz se retrouvait avec la tâche presque impossible de réussir un final qui ne soit aussi fade que celui de la version française. Il substitue à l'apparition, mièvre et sans consistance, d'un prince charmant bouclé et poudré, une équivalence symbolique plus raffinée, expliquant ainsi l'une des répliques : « Une femme confère beauté et bonté à celui qu'elle aime ». Mais, avant de filmer avec une sobriété inaccoutumée, une métamorphose qui reste et restera pendant longtemps inégalée. Herz n'oublie pas de restituer à l'Amour ses traits sublimes et dangereux. D'une caresse, la Belle a peut-être rendu la Bête plus humaine mais, sans ses griffes, celle-ci est dorénavant dans l'incapacité de chasser, et la noblesse du cœur devra lutter, une nouvelle fois, contre l'abandon dans la mort. Épurée de dialogues superflus par une adaptation originale due au poète Hrubin, l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont accède, avec ce film, à une poésie que ne laissait en rien deviner le travail pourtant magistral de Cocteau. Brassant les inspirations les plus éclectiques, sans dissiper l'unité de sa mise en scène, Herz a remplacé les statues vivantes de 1945 par des gnomes aux faces crevassées, le miroir magique par une pièce où se matérialisent des images spectrales, et le labyrinthe de couloirs par l'ambiguïté d'une architecture qui n'est ni une ruine, ni un jardin, tout en étant les deux à la fois. Il est symptomatique de noter que les deux découvertes marquantes de ce festival, à savoir **La Belle et la Bête** et **Dracula**, comportaient chacune une scène d'amour au lyrisme éclatant qui nous faisait accéder à une autre dimension. Celle où la passion tisse ses pièges et les referme sur qui veut bien croire que jouer une mélodie entendue en rêve est le commencement du bonheur. ■

Christophe Gans

Apparemment désert de toute vie, l'étrange château dissimule pourt
un piège terrifiant où se laissera prendre l'honnête marcha

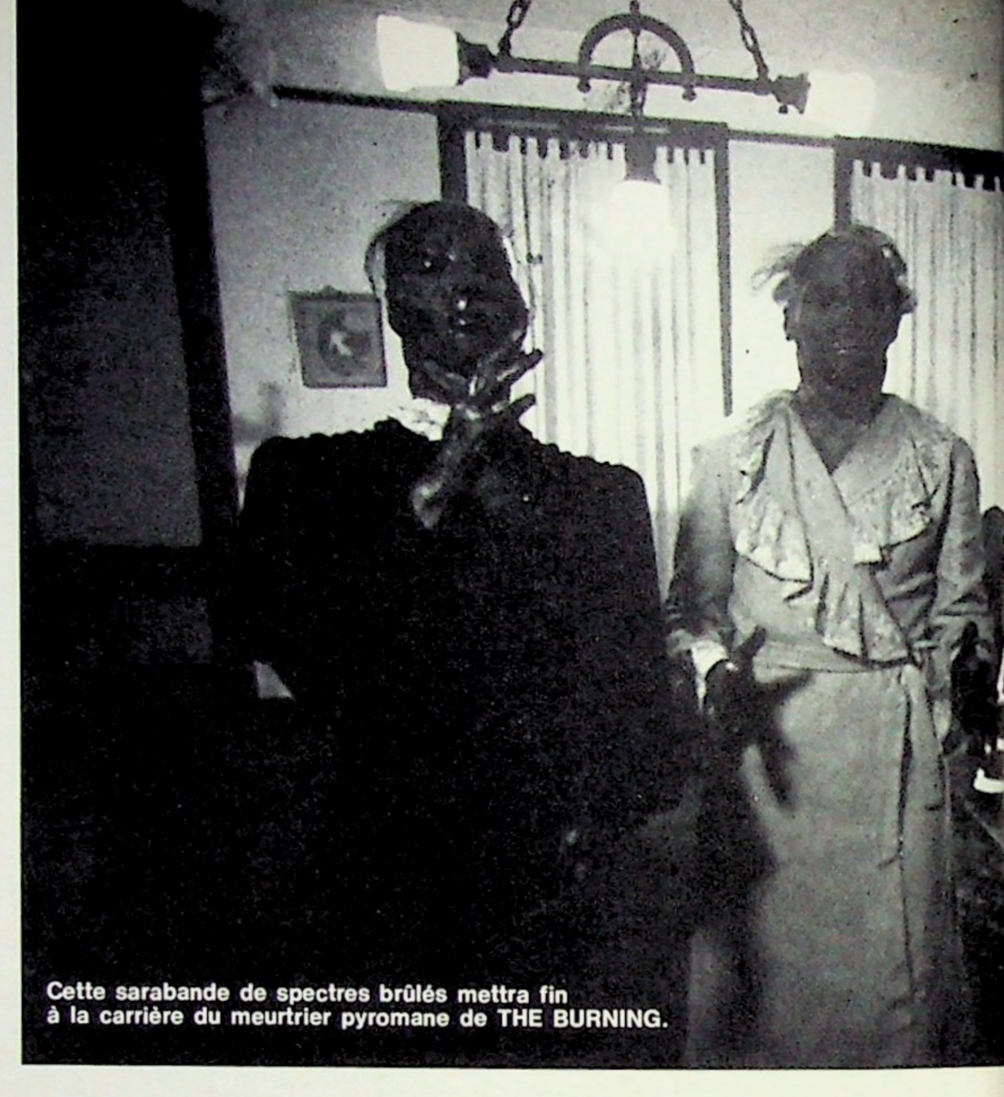


The Burning

■ Parmi les révélations de ce neuvième festival, nous ne manquerons pas de signaler ce film d'apparence modeste, mais dont les solides qualités laissent bien augurer du talent de son scénariste-réalisateur Joseph Ellison. Illustration d'un cas pathologique, description d'une folie homicide, furent maintes fois à l'honneur dans le cinéma d'horreur, mais rarement de manière aussi incisive, percutante et, ce qui ne gâte rien, spectaculaire.

C'est le feu « destructeur-purificateur » qui est ici omniprésent, dans un script où la misogynie est poussée à son paroxysme. Le jeune Danny a toujours vécu seul avec sa mère, une furie dont il était le souffre-douleur : depuis le jour où elle lui brûla cruellement les bras en les lui maintenant au-dessus de la flamme du réchaud à gaz, il eut une double obsession où se confondaient la mégère et le feu. Mais sa folie n'éclate que le jour où, rentrant de son travail comme chaque soir, il découvre sa mère, dans son fauteuil, immobilisée à jamais par la mort : quelque chose alors se déclenche en lui et sa vengeance posthume est terrible. Conservant dans son logis solitaire le cadavre de la tortionnaire haïe, il va reporter sa haine et son obsession du feu sur d'innocentes victimes rencontrées par hasard. Ainsi attirera-t-il chez lui trois jeunes filles qu'il assommera et brûlera vives avec un lance-flammes, après les avoir attachées, dans une pièce à parois métalliques qu'il a aménagée dans son appartement. Sombrant dans le délire de ses phantasmes, il conservera les cadavres carbonisés, revêtus de beaux atours, et leur tiendra de longues conversations, jusqu'au moment où, son terrible secret sur le point d'être découvert, il périra dans l'incendie qu'il a lui-même provoqué, entouré des quatre spectres qui se dressent de leurs chaises pour l'entraîner en l'enfer.

Bien qu'il y ait des réminiscences de **Psycho**, il s'agit d'une situation très différente où les morceaux de bravoure horrifiants ne manquent pas. En effet, nous assistons en détail au premier autodafé qui nous révèle l'obsession homicide du jeune dément : la fille qu'il a invitée chez lui « pour lui présenter sa mère », préalablement assommée, se réveille ligotée, nue, pendue par les bras, et voit alors s'avancer vers elle, revêtu de sa combinaison ignifuge, son tortionnaire qui l'arrose lentement d'essence et, malgré ses hurlements et ses supplications, allume le brasier, la transformant derechef en une torche vivante. La séquence est réalisée avec un rare luxe de détails visuels et constitue le sommet horrifique du film. Les autres meurtres, identiques, ne seront que suggérés par d'habiles ellipses, et il faudra attendre le dernier quart d'heure où, découvert, l'obsédé périra lui aussi par le feu, pour retrouver un autre moment fort très spectaculaire. Entre les deux séquences, nous voyons le jeune homme converser longuement avec le cadavre de sa mère, extériorisant sa haine née de sa plus tendre enfance, refoulée par des années de craintive soumission et d'attente patiente, savourant enfin sa dérisoire revanche. Traumatisé par le feu, c'est par le feu qu'il exorcisera ses démons et se vouera lui-même à la suprême purification, après avoir carbonisé le prêtre auquel il s'était imprudemment et vainement confié.


Cette sarabande de spectres brûlés mettra fin à la carrière du meurtrier pyromane de THE BURNING.

Mysogynie extrême, avons-nous dit ? Comment pourrait-il en être autrement, pour un individu dont la seule femme qu'il ait connue, sa propre mère, incarnait en chair et en os toutes les tortures physiques et morales dignes de l'Inquisition ! Comment s'étonner que sa raison perturbée ait assimilé l'image de la femme à celle du bourreau ! Démonstration simpliste, mais illustrée de très convaincante manière par un film estimable et fort bien interprété par Dan Grimaldi. ■ **Pierre Gires**





El Caminante

■ Le 9ᵉ Festival a été régulièrement visité par le Diable : Diable sérieux, presque sinistre, dans **L'Homme à détruire**, auquel s'oppose le pittoresque personnage campé avec brio par Paul Naschy dans **El Caminante**.
Nous sommes au 17ᵉ siècle, et le Diable se propose un séjour sur terre, avec l'intention d'y semer quelques méfaits. Il se trouvera confronté avec une terrible constatation : les hommes savent être plus mauvais que lui. Point d'horreur dans ce film ; tout au plus quelques meurtres, filmés sur le ton d'une aventure. Et surtout ce Diable truculent, que Rabelais n'eût pas renié, et qui puise toutes ses racines dans les romans piccaresques espagnols : au cours de cette rapide odyssée terrestre, il côtoiera tour à tour la scatologie, la violence, la farce et surtout l'érotisme : car il a de surcroît la main chaude !
Fidèle en effet à la tradition espagnole, le Diable, ici, aime rire et s'amuser, de jeux rarement innocents. Châtelaines respectables, tranquilles paysannes ou nonnes, qu'importe ? Les vœux les plus chastes et la fidélité la plus affirmée cachent des feux qu'une simple étincelle rallume aisément. Ce n'est pas l'habit qui fait la femme : il est tout au plus une occasion de faire le mal en joignant l'utile à l'agréable. Le point culminant est ici le moment où, surenchérissant dans la paillardise et soignant le mal par le mâle, notre inépuisable Démon exorcise, de la façon qu'on imagine, une nonne qui se dit visitée chaque nuit par des pensées coupables. Que cela marche, c'est une autre histoire. Mais cela plaît à la demoiselle dont les charmes semblent, à vrai dire, fort peu prédestinés à supporter les exigences de la robe monacale. L'hypocrisie de la religion ne demande qu'à baisser pavillon devant la tripe. A ce stade, l'action du Diable est un révélateur, plus que tout autre chose. Fustigeant tour à tour les prétendues vertus humaines, il nous en dévoile un autre visage et nous démontre que le vice n'est pas toujours où on le voit, mais bien plutôt dans les pieuses mascarades qu'on prétend lui opposer.
Tout cela est léger, on s'y amuse ; le Diable aussi, selon toute apparence, et tant qu'à faire, autant que cela serve : chemin faisant, il fera un petit diable, qu'on ne verra pas, mais si hideux, nous dit-on, que la mère préfèrera se tuer.
Et pourtant, c'est vrai, finalement, tout cela n'est pas bien méchant. On aurait pu redouter pire de la part du Prince de l'Enfer : mais, sans doute, sommes-nous trop conditionnés par le monde qui nous entoure. Car c'est là la leçon que nous donne le Diable : le mal est certainement le domaine dans lequel les hommes déploient le plus d'énergie. Pris au piège, il sera même crucifié, entre deux autres gredins : incohérence des hommes qui, après avoir châtié une quinzaine de siècles auparavant celui qui voulait leur apprendre le Bien, mettent dans le même sac son tentateur qui, semble-t-il, est trop démodé dans sa fonction pour être encore le leur.
Aussi comprendra-t-on sans peine, à la fin, son récit désabusé : ce brave Diable, prétendu mauvais génie, qui s'était émerveillé, à son arrivée sur terre, devant la beauté de la Création (sic !), n'aura fait que tomber de Charybde en Scylla pour avoir tenté de démontrer aux hommes que, si l'on sait trouver ses loisirs, il fait bon vivre.
Le Diable paiera de sa vie leur méconnaissance. Mais, au fait, le Diable peut-il mourir ? Non. De même que le clown, il saura faire la pirouette finale : renaître, mais en dominant à nouveau la Terre, ne serait-ce que, provisoirement, du haut d'une ruine, caracolant dans son habit de parade, triomphant à plus d'un titre, car cette fois, il a compris. Compris que tout était possible en matière de mal chez les hommes. Aussi l'annonce-t-il très fort : il sera toujours parmi eux, et ils n'ont qu'à bien se tenir. Pour le cas où nous aurions oublié ce que cela signifiait, il nous l'a annoncé par avance dans le cours du film, en faisant voir mentalement à l'un des personnages le monde futur : un monde fait de guerres, d'engins volants écrasant les populations sous le contenu de leurs soutes, de bombes aux champignons étrangement évocateurs : notre monde. L'escalade est la seule façon pour le Diable de dominer les hommes. Mais cette escalade, qui la provoque ? Les hommes eux-mêmes.
En fin de compte, sous le couvert du rire, le discours est peut-être plus sérieux qu'on ne le pense. Il n'est pas impossible que derrière les joyeux et gras élans de l'œuvre se cache un violent réquisitoire contre le devenir même d'une humanité masochiste et suicidaire, dont la seule destinée — et occupation — semble n'être que la surenchère dans l'autodestruction. ■

Bertrand Borie

Entretien avec **Paul Naschy**

■ *Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de ce film, et de ce thème, courant dans la littérature fantastique, de la venue du Diable sur la Terre ?*
► A l'époque où j'ai fait le film, je traversais une période très sombre à tous points de vue. J'ai fait du Diable un personnage pathétique. Je crois que ce Diable, qui est le diable de la tradition espagnole, est un personnage solitaire. Le film a été un peu, à l'époque de son élaboration, un cri de désespoir, devant la méchanceté profonde et aveugle de l'homme. Mais ce n'est pas le Diable classique, monstrueux. C'est un diable à forme humaine, qui fait ce que les hommes voudraient faire, sans pouvoir toujours y parvenir : il est un peu l'essence des sept péchés capitaux. J'ai écrit seul le scénario. L'autre nom crédité, une femme, m'a été imposé par le producteur, mais elle n'a rien fait. On me l'a aussi imposée comme comédienne. Le film a d'ailleurs été tourné très vite — quatre semaines — et avec un budget restreint : 13 millions de pesetas ; autant de difficultés.

■ *C'est paradoxal de choisir, pour démontrer le mal chez les hommes, le personnage même qui incarne le mal...*
► Oui, en effet, c'est pour moi le point fort du film, que ce diable n'est en fait qu'un pauvre diable, qui doit se rendre à l'évidence : l'homme est bien plus méchant que lui. A la limite, le diable c'est nous. C'est le sens de la fin, quand il dit qu'il sera toujours avec nous, comprenez : en nous. D'où l'intérêt, finalement, de lui prêter une forme humaine : c'est l'autre visage de notre personnalité. Là où il est cruel, c'est quand il choisit une femme pour en faire la mère de l'antéchrist. Quelles que soient les conséquences. Malheureusement, c'est dans le détail des dialogues que l'on comprend que l'enfant n'est pas tué : il faut un doublage très précis.

■ *Mais vous renversez un peu l'ordre des choses : le diable n'est pas maître des hommes, puisqu'ils sont plus méchants que lui ; avec les scènes du couvent, on peut se demander si Dieu en est maître à son tour ; et, pour finir, vous crucifiez le diable...*
► C'est la scène culminante du film. Elle est très étudiée sur le plan des couleurs, du cadrage. Le site lui-même est historique. Et j'ai d'ailleurs situé mon Diable dans la Castille, parce que c'est l'Espagne authentique. Mais, il n'y a pas de volonté particulière de bouleverser les idées religieuses. Il y a, par contre, l'idée que le diable est une part de tous les humains, parce que Dieu les a créés ainsi. Mais il faut savoir que le diable a un rôle particulier en Espagne : Madrid est la seule ville au monde qui possède un monument consacré au diable. Ce monument s'appelle « L'Ange déchu ». Et cela s'explique par une sorte d'attirance des Espagnols pour le Diable : mais pas celui de la sorcellerie ; un diable sympathique, bon vivant, celui que je montre dans le film, et qui peut faire sourire si l'on ne connaît pas cette tradition. Ce diable burlesque, presque charmeur, c'est le diable authentique de l'Espagne.

■ *Conçu ainsi, le diable se rapproche des divinités de la mythologie grecque...*
► Oui, tout à fait. Le diable qui est venu après est un diable sophistiqué, artificiel, seulement destiné à inspirer la peur. Le premier est plus intelligent, plus subtil. C'est pour couronner cette ruse que j'ai conçu la scène finale, le diable habillé de ce vêtement très haut en couleur. C'est un clin d'œil.



Paul Naschy et son épouse accueillis par Alain Schlockoff.

■ *Mais, quand le diable « opère », vous le faites rougir, et baigner dans une ambiance rouge. Cela ne risque-t-il pas de paraître du coup artificiel ?*
► Non, c'est un procédé théâtral : il est homme mais, en certains moments, sa force est surhumaine. Cela participe à l'humour général du film : le diable qui s'offre des vacances sur Terre, qui trouve que finalement, la nature — donc l'œuvre de Dieu — est belle...

■ *Et je crois que les dialogues offrent une particularité...*
► Oui. Ils sont directement inspirés — parfois même ce sont des citations — d'auteurs espagnols classiques, comme Tirso de Molina. Les brutalités, voire les grossièretés du dialogue appartiennent à la littérature de cette époque. Et la photographie est également étudiée dans le style de certains grands peintres comme Goya. Jusqu'à la chanson que chante le diable, et qui est d'époque. Et, sur le plan pictural, je me suis inspiré des primitifs espagnols. Une des scènes avec la nonne est directement tirée d'un tableau.

■ *Le thème de la venue du diable sur la terre apparaît-il, lui aussi, dans la littérature espagnole ?*
► Oui, dès le XIe siècle.

■ *Y a-t-il un symbole dans le fait que le diable, qui a poignardé un homme au début du film, « meurt » poignardé ?*
► Oui. C'est une façon de boucler la boucle, de même que je crois que la vie de tout homme obéit à une trajectoire semblable. Et puis, pour lui, la « mort » est la seule solution qui lui permette de retourner dans son enfer.

■ *Vous avez introduit un érotisme très cru. Pourquoi ? Et ceci en évitant toujours la pornographie...*
► Dans la conception dont on parle, il ne peut y avoir de diable s'il n'est luxurieux. C'est une tendance fondamentale de l'homme. Mais introduire la pornographie, cela aurait dégradé, à mon sens, l'œuvre. La tradition tient très bien la limite. Il faut qu'il conserve une certaine élégance. Il est grossier avec la paysanne, qui ne lui inspire aucun respect, mais délicat avec l'autre femme, ou avec la nonne. Dans la



Crise de fureur pour le truculent démon interprété par Paul Naschy.

littérature de l'époque, les mœurs sont à la fois très libres et pudiques. Et puis, je souhaitais respecter une certaine esthétique à laquelle la pornographie eût fatalement nui.

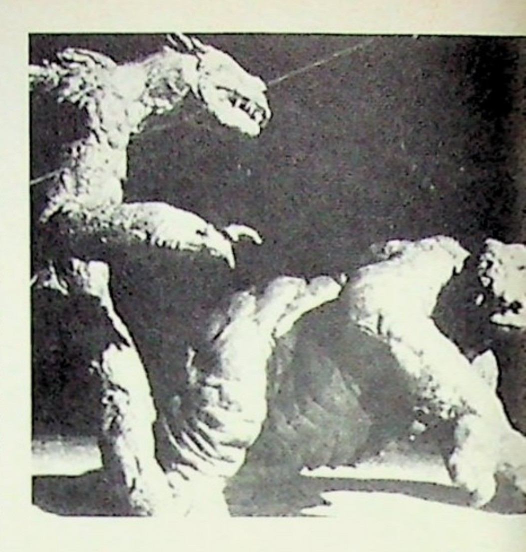
■ *Vous avez, de même, évité le sang, alors que le cinéma fantastique espagnol l'utilise couramment. Pourquoi ?*
► La brutalité doit être discrète si l'on ne veut pas qu'elle tranche sur le reste du film. Dans un film de loup-garou ou de mort-vivant, qu'on montre le sang, c'est naturel. Mais, dans ce film, cela aurait encore une fois manqué d'élégance.

■ *Et comment situez-vous votre film dans le cinéma fantastique espagnol ?*
► Ce film est, à sa façon, une date, et ce n'est pas moi qui le dis : la critique, en Espagne, boude le fantastique. Elle a bien accueilli mon film, et je crois que c'est la première fois, défendant l'idée qu'**El Caminante** ouvre la voie au fantastique espagnol authentique. Et je veux bien le croire car, finalement, le cinéma fantastique espagnol va toujours puiser aux sources communes, oubliant que nous possédons sur notre territoire des traditions de vampirisme, de loups-garous, etc. Mon film, lui, s'inspire directement du « folklore » fantastique national, et je crois, en effet, que c'est assez nouveau. En fait, l'idée n'est pas que mon film est meilleur que les autres : c'est qu'il s'inscrit dans la plus pure tradition de l'Espagne fantastique. Et je veux croire, en effet, que, dans ce sens, il peut marquer un point de départ, indiquer une voie que je ne dirai pas nouvelle, puisqu'elle existe de longue date, mais inexplorée. Sur le plan cinématographique, cela s'entend.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** ■

The Day Time Ended

■ John Bud Carlos s'est signalé à l'attention des cinéphiles avec **Kingdom of the Spiders**, dont on n'oubliera surtout pas l'image finale de toute une ville emprisonnée sous une gigantesque toile d'araignée. Le revoilà aujourd'hui avec **The Day Time Ended**, autre très agréable surprise produite par Charles Band, dont jusqu'alors nous n'avions pas eu à nous louer (**Crash**, **Laserblast**...).
Le scénario, adaptant une nouvelle de Steve Neill, n'est pourtant pas d'une grande originalité, mais il semble uniquement conçu pour permettre un déploiement spectaculaire d'effets spéciaux, et nous assistons effectivement à tout un festival de truquages signés David Allen, Jim Danforth et toute une valeureuse équipe de techniciens, véritable catalogue de tout ce qui a été fait jusqu'à présent en la matière. Soucoupes volantes et monstres géants à la Ray Harryhausen voisinent avec tout un attirail de phénomènes célestes, apparitions, disparitions, rayons cosmiques, sans oublier des gnomes extra-terrestres à la parfaite animation.
Dans le désert californien, les membres d'une famille, réunis dans leur demeure, sont soudain victimes d'événements inexplicables qui les terrorisent, à l'exception de la fillette du logis, dont on devine confusément qu'elle est utilisée par une entité inconnue, venue du cosmos, pour protéger les siens de tous les dangers qui s'abattent sur eux. Finalement, parents et enfants seront séparés, puis réunis dans une autre dimension, au seuil d'un monde fabuleux de cristal. Tout comme les victimes de cette étrange aventure, nous ne comprenons pas trop ce qui se passe, nous subissons, comme eux, une avalanche d'assauts venant de forces inconnues qui secouent la maison avec des bruits assourdissants, nous assistons, médusés, à un carrousel céleste d'ovnis, et nous nous demandons par quelle opération magique se sont matérialisés les deux monstres géants qui finissent heureusement par s'entretuer. Tout cela est fou, illogique, peut-être absurde aux yeux de certains, mais c'est aussi merveilleusement terrifiant et, surtout, très correctement réalisé. On se laisse, avec ce spectacle digne du Châtelet, délicieusement transporter sur l'aile de l'étrange, et l'on se prend à rêver d'une science-fiction moins austère, moins didactique, bref où la Fiction l'emporterait de loin sur la Science, comme dans ce merveilleux petit film qui eût largement mérité, à notre humble avis, de remporter le Prix des Effets Spéciaux de ce neuvième festival !
Consciencieusement interprétée par les vétérans Jim Davis et Dorothy Malone, entourés de jeunes comme Christopher Mitchum et la petite Natasha Ryan, cette production sans prétentions mérite d'être vue par tous les partisans d'un cinéma fantastique plus délirant que raisonnable, teinté de merveilleux plutôt que de tragique, et nous laisse espérer, de la part du méconnu John Bud Carlos, d'autres envolées vers des mondes différents, plus oniriques que réalistes : nous les visiterons certainement avec un vif plaisir ! ■ **Pierre Gires**



Échappés d'une dimension parallèle, les monstres les plus curieux se pressent aux portes de la ferme des Williams.

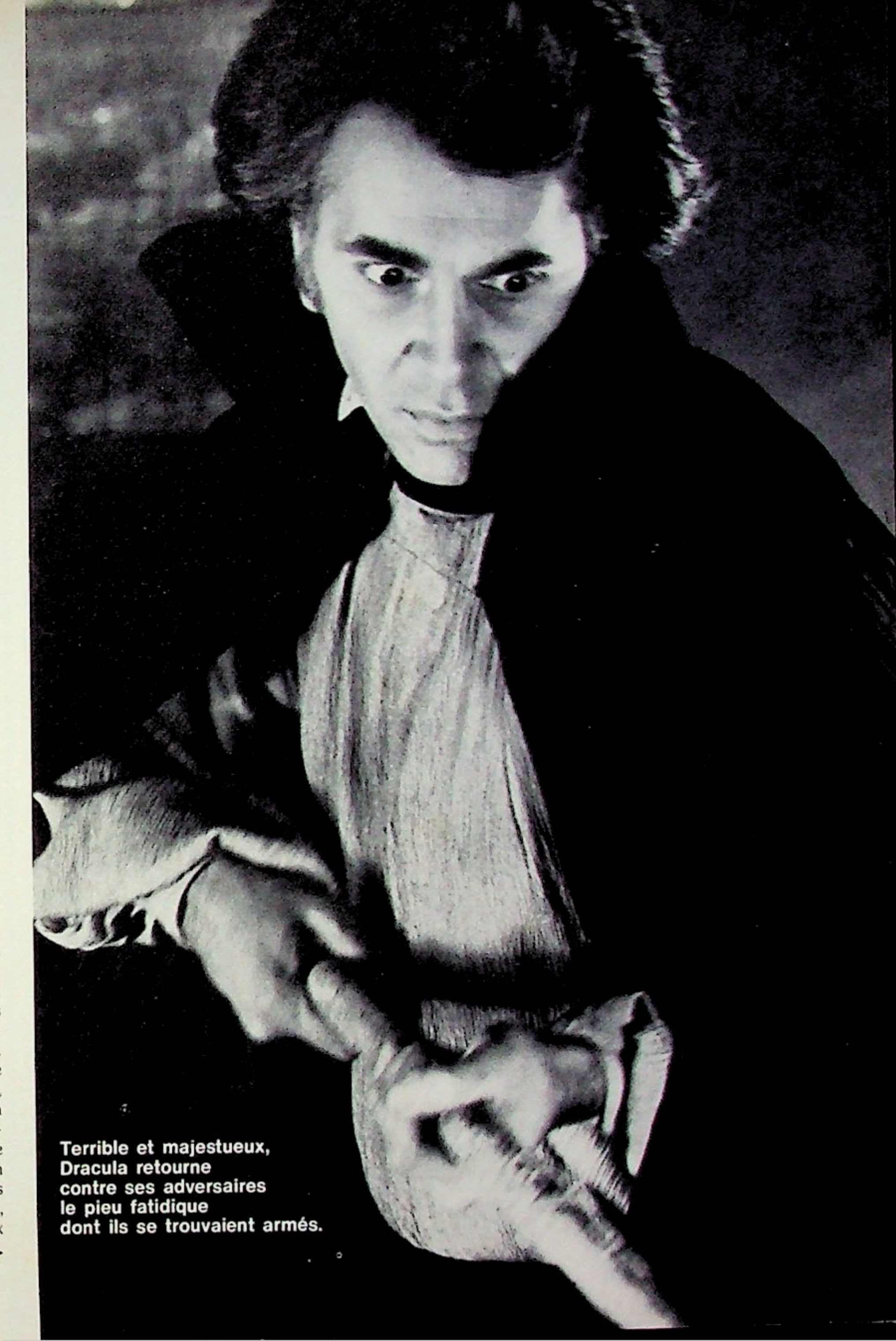


Dracula

■ Pionnière du cinéma fantastique américain, dès le temps du muet avec **Le Fantôme de l'Opéra**, créatrice quelques années plus tard des plus beaux mythes du parlant, continuant sur sa lancée, dans les années quarante, l'illustration le plus souvent réussie de ces thèmes, la compagnie Universal était restée fidèle, ces vingt dernières années, au genre qui fit sa gloire et les années cinquante et soixante connurent de belles réussites : les films de Jack Arnold, entre autres, **Les Survivants de l'infini**, **Les Oiseaux** ; il est de notoriété publique que la compagnie, à présent la doyenne des sociétés de cinéma américaines, plusieurs fois menacée de faillite, fut à chaque fois sauvée par un film fantastique lui assurant la remise à flot pour plusieurs années — le dernier exemple étant **Les Dents de la mer**.

Voici qu'aujourd'hui, près de cinquante ans après son premier **Dracula**, réalisé en 1930 en deux versions dont l'américaine, due à Tod Browning, assura à son interprète Bela Lugosi l'immortalité, Universal nous offre une nouvelle version de l'œuvre de Bram Stoker. Ignorant superbement les innombrables remakes et contrefaçons produits dans le monde entier entre ces deux dates : 1930-1979, oubliant même les adaptations soignées de la Hammer, en Grande-Bretagne, dont elle avait pourtant diffusé mondialement les deux premiers épisodes (**Le Cauchemar de Dracula** et **Les Maîtresses de Dracula**) Universal s'offre le plaisir de retourner aux sources du chef-d'œuvre d'avant-guerre, en l'occurrence non seulement le roman de Bram Stocker, mais aussi la pièce d'Hamilton Deane et John L. Balderston, dans laquelle Bela Lugosi s'était illustré dès 1927. Plusieurs fois remaniée depuis, mais sans cesse surgie de ses cendres, cette pièce avait connu des bonheurs divers, selon ses différents interprètes, parmi lesquels seul Lugosi avait laissé un nom. D'autres versions théâtrales de **Dracula** tentèrent de supplanter cette vénérable adaptation, sans succès. En 1977, cinquante ans après la création de Bela Lugosi au Fulton Theater de New York, la pièce de Deane et Balderston était reprise à Broadway et connaissait un triomphe immédiat. Dû, sans doute, à l'absence tragique d'œuvres contemporaines de valeur, et à un attrait certain du public pour les bonnes vieilles traditions inamovibles — et le comte Dracula, ayant victorieusement résisté au temps et aux

→



Terrible et majestueux, Dracula retourne contre ses adversaires le pieu fatidique dont ils se trouvaient armés.




Énorme araignée humaine, le vampire se joue des façades, pour rencontrer à nouveau son ennemi juré : Abraham Van Helsing. →

adaptations souvent débiles que lui avait infligées le cinéma, n'était-il pas une valeur traditionnelle par excellence ? Bien des aspects plaidaient en faveur de cette fidélité retrouvée au héros de Stoker : les savoureux dialogues, à la fois emphatiques et lyriques, qui avaient si bien servi le talent d'homme de théâtre de Lugosi, reprenaient leur importance et remplaçaient les grognements stupides et les babines retroussées des ersatz filmés. Il n'était jusqu'aux décors qui aient fait l'objet de soins particuliers : c'est ainsi que, pour la première fois peut-être dans l'histoire du théâtre, on vit le public, dès le lever du rideau, applaudir ceux-ci, entièrement peints en noir, gris et blanc, les seules couleurs autres étant, lors du premier acte, un verre de vin rouge, et, dans le suivant, une rose rouge sur le lit de Lucy. En cape violette, affrontant le difficile public de 1977, toujours prêt à « faire un sort » à la moindre maladresse ou imperfection, un acteur connut le triomphe de sa vie, un presque inconnu, Frank Langella. Dracula.

L'Histoire, le fait est admis, se répète. De même que la prestation de Lugosi, voici cinquante ans, l'avait conduit à fixer sur l'écran son inoubliable incarnation, de même Langella fut retenu avant même que l'aspect que revêtirait une nouvelle mouture de **Dracula** fût bien clair dans l'esprit des producteurs. Convenait-il d'en tirer une parodie, à la manière de Polanski du **Bal des vampires** ? Mais, dans le même temps, se réalisait la pochade de Stan Dragoti avec George Hamilton, **Le Vampire de ces dames**. Mieux valait revenir à la conception originale, puisque, comme le succès de Langella le prouvait, elle seule était capable, tel Dracula lui-même, de traverser les époques.

Cette décision, quelle qu'en ait été la cause, est à l'honneur des réalisateurs — nous englobons sous ce terme aussi bien les producteurs et scénaristes que le metteur en scène — du film. En retrouvant, après tant d'années, la riche tradition du fantastique d'antan, en redonnant au personnage, trop souvent humilié, de Dracula sa grandeur première, ils ont pu, sans dommage — au contraire —, moderniser la trame de leur film, rajeunir et aérer l'intrigue, doter le maléfique comte-vampire d'un humour du meilleur aloi, sans que ceci se fasse au détriment du mythe. Par l'interprétation grandiose qu'en offre Frank Langella — ce splendide acteur trop peu vu au cinéma, mais dont on se souvient dans **La Maisons sous les arbres**, de René Clément, et dans **Le Mystère des douze chaises**, de Mel Brooks —, Dracula cesse à jamais dans l'esprit du public moderne d'être le figurant grimaçant des séries B interchangeables dont il était jusqu'à présent l'ornement. Il faut remonter à Bela Lugosi pour retrouver pareille incarnation du vampire, et il est significatif à cet effet que, de l'aveu de Langella lui-même, le seul Dracula qu'il connaisse soit celui de 1930, et aussi sa parodie de 1948, **Deux nigauds contre Frankenstein**, un des films préférés du jeune acteur. Mais le **Dracula** de Browning, s'il offrit effectivement à Lugosi la possibilité de fixer pour la postérité son interprétation, dans les meilleures traditions du théâtre filmé, n'était, malheureusement, presque que cela : le cinéma n'y trouvait guère son compte et la caméra se faisait simple machine d'enregistrer de belles images statiques.

John Badham, un des talents les plus prometteurs du nouvel Hollywood, a fait fi de tout cela et, bien que pas une occasion ne soit refusée à Langella de faire valoir son talent, le cinéma et son langage complexe sont mis cette fois à son service : rarement aura-t-on vu d'aussi parfaits et saisissants effets spéciaux (la chauve-souris descend en ligne directe de celle de **La Marque du vampire**, de Tod Browning, c'est là un mérite qui n'est point unique), dont la qualité est justement de se faire oublier en tant que prouesses techniques, tant ils participent de la dramaturgie dont les règles, jadis établies par Stocker, ne sont point ici transgressées.

Bien que subtilement aéré et débarrassé de détails accessoires, le scénario de W.D. Richter — déjà responsable de l'excellente adaptation de **Invasion of the Body Snatchers** — est sans doute, et la concurrence est grande !, celui ayant conservé le plus de richesses du livre (et de la pièce), les répliques les plus célèbres sont présentes dans le cours du film, parfois placées en des circonstances différentes n'altérant en rien leur efficacité. La diction remarquable de Langella — faut-il préciser que ce film ne doit être vu qu'en version originale — n'imite en rien les maniérismes de Lugosi, que l'on se surprend à évoquer parfois cependant, sans que ce souvenir soit le moins du monde préjudiciable à l'un ou l'autre acteur.

Production de prestige pour la Universal, comme le furent toutes ses grandes œuvres passées, **Dracula** bénéficie de l'apport considérable de deux grands comédiens, l'un, Donald Pleasence, étant un familier du fantastique et de l'angoisse qu'il enrichit de sa présence depuis vingt ans, l'autre, Laurence Olivier, qui se sent à l'aise dans le surnaturel et connaît ici

une fin digne des héros shakespeariens qu'il incarna si longtemps. Toute l'interprétation est d'ailleurs à citer, avec, en ce qui concerne l'élément féminin, la superbe Kate Nelligan, qui justifie à elle seule les méfaits de Dracula. La longue scène de séduction vampirique, traitée de manière tout à fait nouvelle, mais fidèle en ses éléments à quelques-uns des grands films de la saga, a le mérite d'imposer au spectateur peu familier de ces thèmes la notion de l'attirance irrésistible provoquée par Dracula — et quant au cinéphile, il admettra volontiers que jamais cet épisode particulier ne fut évoqué de plus flamboyants façon.

Selon Frank Langella, influencé peut-être par deux longues saisons de théâtre dans les décors que nous avons évoqués plus haut, l'idéal eût été que le film soit tourné en noir et blanc. Mais il faut reconnaître que les couleurs, à l'opposé de la rutilante palette des productions de la Hammer, sont fidèles, par leur discrétion, à un style qui *est* celui du noir et blanc, duquel, seul, parfois, un élément se détache, aveuglant. Cette douceur poétique des tonalités accentue le romantisme des apparitions nocturnes, laisse deviner certains éléments de l'image, qui devient ainsi elle-même une énigme à déchiffrer. Le soin extrême prodigué à la bande sonore apporte au film la présence obsédante des éléments : l'orage en mer, le vent sifflant entre les tombes, le claquement apeurant des ailes du vampire, la plainte douloureuse du loup. Ces transformations de Dracula, qui ne sont ici nullement escamotées mais exécutées magistralement, représentent une évidente supériorité sur la plupart des autres versions. Par contre, John Badham a volontairement laissé de côté les plus discutables attirails de l'épouvante, son Dracula n'a ni canines protubérantes ni sang sur les lèvres, et à peine distingue-t-on chez Mina, vampirisée, l'ébauche d'un sourire acéré. Mais Lucy, la victime mal-aimée, simple occasion de repas pour le vampire, présente, elle, tous les stigmates des films précédents et connaîtra un sort atroce.

Quant à la fin du vampire, elle est sujette à bien des interprétations, John Badham — on le comprend — n'ayant pas voulu trancher en faveur de l'une ou l'autre solution. Le final, suffisamment ambigu, permet de rêver à une nouvelle série de Dracula, mais peut-être vaut-il mieux que l'aventure se termine ici, au terme d'un film qui s'impose dès à présent comme une des plus grandes œuvres jamais produites par la Universal, dont il annonce peut-être — à condition de s'attaquer maintenant à d'autres sujets — le nouvel Age d'Or. ■

Jean-Claude Michel

L'Enfer des Zombis

■ Partageant avec le somptueux **Dracula** de John Badham le privilège d'avoir été le film le plus attendu du 9e Festival, **Zombi 2**, non seulement n'a pas déçu les espérances de ceux qui, sans trop y croire, anticipaient d'y retrouver les émotions fortes procurées quelques mois plus tôt par la vision de **Zombie**, mais il a, de l'avis général, pulvérisé jusqu'au souvenir de l'assez anodin film de Romero. Si ce dernier a pu faire, par l'excessive dose de scènes de violence, quelque illusion sur le public et une partie de la critique, il n'est que de songer au premier, seul et authentique chef-d'œuvre de l'auteur, la funèbre **Nuits des morts-vivants**, pour remettre **Zombie** à sa vraie place, bien inférieure : en fait, un quasi-remake de **The Crazies** (récemment distribué à Paris sous le titre **La Nuit des fous vivants**), dont l'unique intérêt réside dans la perfection indiscutée des effets spéciaux d'horreur dus à Tom Savini et Dario Argento. Là se limitait, à notre avis, la relative originalité de **Zombie**, et encore convient-il de préciser que certains de ces effets avaient déjà été utilisés, et bien mieux, par Jorge Grau dans le très impressionnant **Living-Dead at the Manchester Morgue**, vu en 1975 au 4e Festival.

Sans intérêt, le scénario de **Zombie** enlisait le film dans une morne répétition de scènes toutes semblables, désamorçant, par la platitude de son décor — un supermarché, moins bien utilisé que celui de **The Stepford Wives** — tout suspense et conduisant à une conclusion sans surprises. N'ayant pas voulu se joindre, lors du dernier festival, au concert de louanges accueillant ce demi-échec, ou cette demi-réussite, comme l'on voudra, l'auteur de ces lignes n'en est que plus à l'aise pour proclamer que **Zombi 2**, outre le fait qu'il ne doit rien au film de Romero dont il ne s'inspire en rien, est le plus parfait spécimen de film d'horreur pure qui ait jamais été projeté sur les écrans depuis qu'existe ce festival.

Sans doute est-il difficile de faire admettre, malgré tout ce que le cinéma a pu montrer depuis une dizaine d'années — **Blue Soldier**, **The Wild Bunch**, **Straw Dogs** — que l'horreur puisse constituer une forme d'art, surtout lorsqu'elle n'illustre que la réalité sordide de la guerre, ou la violence quotidienne qui régit notre existence. Loin de nous l'idée d'approuver la recherche du sensationnel qui, de **Mondo Cane** aux **Derniers Cris de la savane**, a pu conduire à l'ignominie du « snuff film » : de l'exploitation de prises de vues accidentelles de drame réels, à la reconstitution intégrale d'un meurtre pour les besoins de la caméra. Mais ces réalités, qu'il ne faut point ignorer, ne doivent pas servir de prétexte, comme c'est trop souvent le cas, à déchaîner les foudres de l'ignoble censure qui a pu, impunément, interdire **Mark of the Devil**, ce chef-d'œuvre antireligieux, et émasculer et détourner de son sens profond l'admirable **The Witchfinder General**. L'horreur se justifie dans de tels contextes, comme elle se justifie dans le film yougoslave, **L'Occupation en 26 images** : aucun habitant de Dubrovnik n'a reproché au réalisateur d'avoir illustré les atrocités de la Gestapo, au contraire.

Lorsqu'elle échape tout à fait à la réalité, pour servir l'illustration du fantastique (**L'Exorciste**, **Carrie**, **The Omen**) ou, plus récemment de la science-fiction (**Alien**), l'horreur se justifie pleinement par le choc émotionnel qu'elle provoque car, dans ces régions encore mal explorées par le cinéma, elle rejoint l'autre pôle essentiel de l'irréel, la beauté, et leur rencontre provoque d'inexprimables chocs esthétiques. D'où vient que ceci soit admis, à la fois en littérature (Poe, Baudelaire, Lovecraft, tant d'autres...) et en bandes dessinées (quoi de plus « artistiques » que les « horror comics » des années 50 ?) et rejeté dès qu'il s'agit d'animer un peu l'écran trop privé de fantasmes ?

Si la vue, au cinéma, d'un authentique charnier ne peut, en effet, que soulever le cœur de honte, tout en remplissant une fonction éducatrice, si l'utilisation d'un corps réel pour une véritable autopsie dans le film allemand **Parapsycho : Spektrum der Angst** est d'un total mauvais goût, pourquoi refuser, lorsqu'il s'agit d'un jeu, héritier d'une tradition bien française, celle du Grand-Guignol, de se laisser porter par les ailes de l'épouvante ? Certes, l'illustration graphique de scènes d'horreur n'est pas une condition inhérente à l'effet de choc désiré, c'est même souvent tout le contraire : les abominables essais de Herschell Gordon Lewis, de **Blood Feast** (1963) à **The Gore Gore Girls** (1971) ne méritent ce qualificatif que par la pauvreté de leur réalisation et la hideur de leurs effets spéciaux.

Mais voici qu'aujourd'hui, **Zombi 2**, dû à un assez obscur artisan du cinéma italien, Lucio Fulci, marque une étape importante dans l'his- →

Réveillés à la vie par une intense faim cannibale, les hordes de damnés amènent l'enfer au seuil du monde des vivants.

→
toire de ce cinéma marginal au-delà du marginal. Tous les essais précédents, y compris l'excellent film de Jorge Grau, pâlissent devant cette triomphale réussite du « hardgore ».
Ce qui provoque cette réussite, c'est, d'abord, le soin extrême apporté à la partie technique, qu'il s'agisse de la photographie souvent somptueuse, de la bande sonore dont la partition musicale, inspirée par les onze premières notes d'une rengaine archi-connue, devient vite obsessionnelle, créant à elle seule un prodigieux climat d'effroi qui ne se relâche jamais. Dès la première apparition d'un zombi, dans le début du film, le spectateur le moins perspicace sait que le pari de Lucio Fulci, celui de nous épouvanter, sera tenu. Loin du détachement suprême avec lequel étaient accueillies de semblables scènes dans **Zombie**, l'apparition cauchemardesque d'une sorte de Tor Johnson au visage mutilé provoque de multiples remous dans une assistance pourtant prévenue. Les acteurs, excellents, parmi lesquels se distingue l'émouvant visage de Tisa Farrow, la digne sœur de Mia, contribuent à la force de conviction du film, dont le scénario, dès lors, s'étoffe de façon constante, sans plus laisser de moments de répit.
Contrairement au film de George Romero, le mot « zombi » — d'ailleurs réservé, pour les deux films, au marché européen — prend ici sa pleine signification, puisque le scénario fait de multiples références au vaudou, et que presque tous les morts ressuscités sont des Noirs, les autres — dans une superbe scène macabre — étant des conquistadors à la peau dévorée depuis des siècles. Les maquillages, point faible du premier **Zombie**, où prédominaient les scènes de blessures et de mutilations, sont ici réalisés à la perfection, certains réellement hallucinants, tel le zombi solitaire arpentant l'unique ruelle du village.
La représentation graphique des atrocités commises par les morts, dont la moindre est le cannibalisme, bénéficie d'un soin et d'un éclairage qui en fait l'illustration parfaite à l'écran de morbides récits dessinés il y a plus de vingt ans par le grand Graham Ingels « Ghastly » dans « Haunt of Fear » et les autres magazines de la firme E.C. Même la silhouette, le visage et les yeux immenses de Tisa Farrow évoquent les héroïnes de ces bandes dessinées. Bien que principalement axé sur l'horreur, **Zombi 2** comporte aussi de nombreuses notations humoristiques, et même des séquences poétiques, telle la résurrection des conquistadors et, surtout, la scène sous-marine mettant aux prises un ressuscité et un requin.
La mise en scène, efficace, indique que Fulci possède au plus haut point le sens du suspense. Dès l'arrivée sur l'île, la présence des zombis est ressentie par le spectateur, la tension monte, culmine lors des apparitions macabres — telle la superbe séquence où la femme du chirurgien, seule le soir dans la maison coloniale, lutte vainement contre l'intrusion d'un mort-vivant — et ne se relâche jamais. La résurrection des conquistadors, menée de main de maître, donne réellement l'impression qu'aucune fuite n'est possible car, de tous côtés, le sol de la forêt tropicale se fendille, des doigts décharnés surgissent tels des pièges mortels. Alors que dans **Zombie** les apparitions successives ne faisaient que s'additionner, c'est de multiplication qu'il convient de parler ici, le choc déclenché par chaque nouvel assaillant décuplant le pouvoir du film. Rarement aura-t-on connu, au cinéma, un tel climat de terreur panique, dont l'apothéose est marquée par l'assaut final des ressuscités contre l'hôpital où se terrent les rares survivants de l'holocauste. Inutile de déflorer une fin brillante, peut-être attendue, en tout cas vivement applaudie.
Après **La Nuit des morts-vivants**, **Children Should'nt Play With Dead Things**, **Malatesta's Carnival**, **Living Dead at the Manchester Morgue**, **Garden of the Dead** et **Zombie 1**, **Zombi 2** présentait toutes les conditions réunies pour n'être qu'une resucée sans intérêt. Il n'est que plus remarquable que le film de Lucio Fulci soit la meilleure œuvre du genre depuis l'originale en 1968. ■

Jean-Claude Michel



Les héros de ZOMBI 2 auront le temps d'atteindre la porte de l'église, mais le bâtiment consacré pourra-t-il contenir le flot croissant des monstres ?



L'Étrange Visit

■ Les habitués du festival auront, sans doute, été surpris par le dernier film de Pupi Avati, s'ils avaient en mémoire **La Maison aux fenêtres qui rient**, présenté en mars dernier. A la violence sanglante, à la tension crispante de ce dernier film, Avati oppose, en effet, dans **L'Étrange Visite**, le charme tranquille d'une campagne italienne où il semble que la seule chose que l'on puisse attendre est l'épanouissement d'une nature dont la paix se reflète dans la lueur des couchants et des aurores, dans le bleu pastel du ciel ou la réconfortante symphonie des insectes nocturnes.

Car Pupi Avati a réussi ce tour de force digne d'un grand cinéaste : faire un film fantastique, constamment fantastique, dans lequel, en apparence, il ne se passe rien de fantastique...

Le cadre de l'histoire est simple : dans une ferme perdue vivent un père et ses quatre fils ; étrange famille dont est exclue, semble-t-il, toute présence féminine — la mère est morte depuis longtemps — curieux monde d'hommes qui paraît vivre en circuit fermé. Les fils, quoique d'un âge déjà mûr, savent-ils seulement ce qu'est une femme ? L'un d'eux peut-être, et encore, l'insolite se situant moins dans cette situation que dans le fait qu'ils n'ont pas l'air d'en souffrir le moins du monde. Grands gamins aux allures parfois attardées, ils assument dans le bonheur cet isolement, en le ponctuant de leurs querelles de gosses et de rires qui ne manquent pas de niaiserie. N'eût été les ans, le père ne dépare pas. Pas méchants, sympathiques, bons bougres et joyeux drilles...

Un peu bizarres, cependant ! C'est alors qu'abandonnée en pleine campagne arrive une jeune fille : ils commencent par la regarder de loin, accompagnant le regard de plaisanteries, comme le feraient des adolescents en mal de puberté, sans lubricité aucune ni instinct de voyeur. Elle attend. Le plus déluré ira au devant d'elle un soir, parlera avec elle toute la nuit, et, le lendemain matin, l'amènera dans la demeure. L'étrange s'insinue de plus en plus car, contre toute attente, eu égard à la situation, il ne se passe rien. Absolument rien.

Elle est jolie, vêtue avec élégance : sa robe blanche, ferait presque penser au vêtement des fées de la littérature courtoise. Son visage serein rayonne, avec ce rien d'énigme dans le sourire, et de magnétisme dans le regard, qui

Joli banquet de noce pour la famille de L'ÉTRANGE VISITE, jusqu'à ce qu'il ressemble à une fête funéraire...

suffit à l'entourer d'une aura au charme de laquelle nul ne saurait ne pas succomber. Étrange paradoxe : elle est attirante, mais pas vraiment « désirable ». Et la vie s'organise : elle partage leur maison, ils l'aiment, comme attirés par une force mystérieuse, mais chastement, comme si la distance d'elle-même s'établissait. Si jeu sexuel il y a, ce n'est qu'ébauche didactique destinée à satisfaire la curiosité gamine du plus puceau des quatre frères. Elle ira même jusqu'à les épouser, tous les cinq à la fois, au cours d'une cérémonie pleine de gaîté, de moquerie réciproque, elle toujours aussi présente et lointaine à la fois. Puis ce sera le banquet de noces : on y rira, innocemment toujours ; la nuit viendra...

Et elle partira, laissant les cinq hommes affalés sur leur siège ou sur la table, endormis d'un sommeil étrange qui a toutes les apparences de l'Éternité...

Qui était-elle ? Un songe collectif venu un instant briser leur solitude, ou la Mort, parée de toute sa séduction, venue les libérer d'une vie qui n'en était pas une ? Point de suspense ici. Au spectateur de comprendre, d'interpréter.

Dans ce récit en demi-teinte, tant dans l'action que dans les couleurs, Avati devient un poète du merveilleux, car la Mort, si c'est elle, est toute de charme. L'insolite puise son origine dans le porte-à-faux constant que le réalisateur introduit entre ce qu'il montre et ce que pourrait être la réalité : décalage si subtil qu'on le ressent sans le voir clairement. Le fantastique ici nous envahit, pénétrant en nous sous le voile de la pudeur, cette même pudeur qui, à chaque instant, baigne les images et les personnages. Chaque comédien est parfaitement à sa place, tant physiquement que par son jeu. Et s'il faut chercher des points communs avec **La Maison aux fenêtres qui rient**, on n'aura guère de mal à les déceler dans le lieu — une demeure isolée —, les couleurs, à dominante jaune ou orangée, et les éclairages. Oui, c'est bien le même réalisateur, mais comme en négatif, qui nous offre au rythme d'une valse lente un poème fantastique d'amour, de rêve et de mort, d'une constante beauté formelle et, pour ainsi dire, spirituelle, servi par une musique dont la sobriété et l'élégance sont en parfait accord avec l'esprit de l'œuvre et les images. ■

Bertrand Borie

Un public fantastique...

Le 5 Messidor an VI de la République, on pouvait lire dans le « Censeur Dramatique » qui était, en quelque sorte, le « Pariscope » ou « L'Officiel des spectacles » du temps :

« Théâtre des Jeunes Artistes :

Aujourd'hui, « La Nonne de Lindenberg ou la Nuit merveilleuse », pièce à grand spectacle, en cinq actes, en prose, mêlée de pantomimes, marches, combats et évolutions, avec démolition et explosion de la tour du château de Lindenberg, décors et costumes nouveaux. Précédé de « Cassandre traiteur-restaurateur. »

Le chahut fut tel pendant cette première représentation que Madame Vautrin, qui tenait le rôle de l'héroïne, se retrouva au beau milieu du boulevard, toujours amarrée à l'arbre de carton auquel de sinistres bandits l'avaient ligotée, avec l'intention de lui faire subir dieu sait quels derniers outrages.

Messieurs Cailleran et Coupilly, les auteurs de cette adaptation du célèbre épisode de la « Nonne sanglante », extrait du « Moine » de Lewis, qui venait d'être traduit en français cette année-là (1798), crièrent à la cabbale. Néanmoins, leur œuvre, qui semble définitivement perdue aujourd'hui, connut un réel succès...

« On nous a régalés, dit un chroniqueur, de la « Nonne de Lindenberg », tragi-comédie en cinq actes, accompagnée de tous les agréments. Ces agréments consistent en apparitions de diables, de spectres, de revenants, de voleurs, etc. C'est une pièce monstrueuse... Elle passera certainement la centième. »

Ce public, si prompt à emboîter, et si prompt à applaudir, passionné par le fantastique de tout genre, dont étaient prodigues les auteurs du mélodrame naissant, c'était déjà celui des « Enfants du Paradis », dont Théophile Gautier nous a laissé l'image :

« Un public en veste, en blouse, en chemise, sans chemise souvent, les bras nus, la casquette sur l'oreille, mais naïf comme un enfant à qui l'on conte Barbe-Bleue, se laissant aller bonnement à la fiction du poète — oui, du poète — acceptant tout à condition d'être amusé, un véritable public comprenant tout avec une merveilleuse facilité... »

Et n'est-ce pas aussi celui du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction ?

Je pensais à cela l'autre soir, en contemplant les nuages qui, avec une immuable sérénité, défilent au plafond étoilé du « Grand Rex » et qui, déjà, ravissaient mon enfance.

Il règne au Grand Rex une ambiance digne des plus beaux soirs des Six Jours à l'ancien Vel' d'Hiv. Tous les réacteurs de Concorde tournant à plein régime ne produiraient sans doute que gazouillis par comparaison.

Les flèches de papier volent en tous sens. Le second balcon se livre à une activité fébrile, mais parfaitement organisée. Les derniers rangs font parvenir aux premiers tous les programmes, journaux et prospectus que l'on a pu ramasser. Le second rang déchire et ravitaille le premier en confettis artisanaux qui sont immédiatement largués sur les spectateurs de l'orchestre.

On déploie en guirlandes de fête des rouleaux de papier hygiénique, car le classique serpentin de carnaval fait trop piètre figure dans cette nef immense.

Et puis, sans que l'on en ait pris conscience, le silence s'est fait. Parce que « ça marche ». Parce que nous sommes tous là pour marcher... Et, soudain, le hurlement énorme, massif... L'effet de terreur, ou simplement de surprise, a joué... Et, de nouveau, la salle croule, mais sous les applaudissements cette fois, heureuse d'avoir été prise au piège, heureuse comme un enfant à qui l'on conte Barbe-Bleue.

Je revois le sourire crispé du très sympathique Nigel Kneale avant la projection de *Quatermass Conclusion*, dont il est le scénariste. L'expression du chrétien qu'on va jeter aux lions et qui, n'ayant pas d'autre choix, a décidé de faire contre mauvaise fortune bon cœur.

Et son autre sourire, après... Un homme heureux.

On réagit comme à Guignol devant le Grand Guignol de *Zombie 2*. Mais on se laisse aller aussi au charme du très envoûtant *La Belle et la Bête*, sentimental, féerique et onirique.

Bordéliques, oui, braillards, nos Enfants du Paradis. Mais ils ont tout de même pas mal de talent !

Malheur au « nanar » !

Nous étions trois mille chaque soir, plus peut-être, car les vomitoires mêmes étaient obstrués de retardataires debout.

Y a-t-il un public en France pour le cinéma fantastique ?

Le 13 juin 1820 était créé, au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, « Le Vampire », mélodrame de Carmouche Jouffroy et Nodier, tiré par les deux premiers de l'adaptation qu'avait faite le troisième de la nouvelle de Polidori.

C'était la première fois, sauf erreur, que l'on voyait un vampire sur la scène... Et un autre dans la salle, si l'on en croit Alexandre Dumas, qui assistait à cette représentation.

Le succès fut immense, et durable puisque, à la fin du siècle, la pièce figurait encore au répertoire du théâtre de marionnettes Pageot.

Mais, dans le numéro de juin 1820 du « Conservateur Littéraire », organe proche du pouvoir, on peut lire ce curieux entrefilet :

« Pour balancer le succès du « Vampire » (mélodrame dégoûtant et si monstrueux que les auteurs, MM. Ch. Nodier et Carmouche, n'ont pas osé se faire connaître), le Théâtre de la Porte-Saint-Martin se prépare à représenter la traduction littérale, en prose, de la « Marie Stuart » de Schiller. »

A propos, pourquoi ne fait-on pratiquement pas de films fantastiques en France ?

Jacques Champreux

L'Homme à détruire

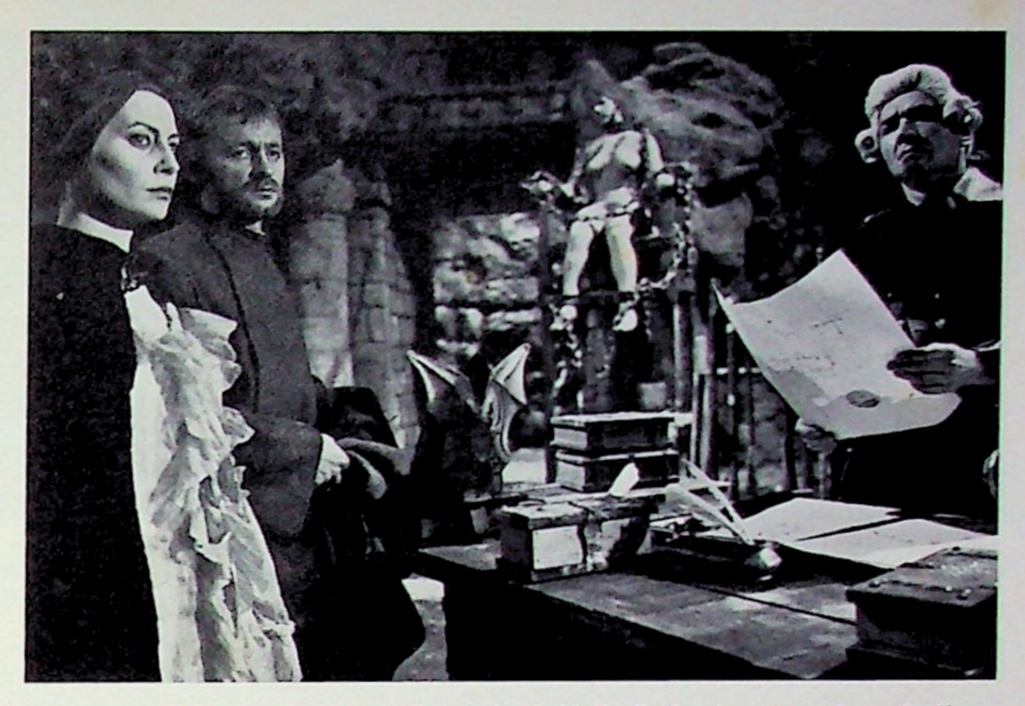
■ En provenance d'un pays dont la production était cantonnée, jusqu'alors, dans le film de guerre ou de reconstitution en costumes, **L'Homme à détruire** constitue l'une des premières incartades d'un cinéaste yougoslave réputé dans le fantastique et, pour être plus précis, le conte populaire. La légende vient à nous sous l'apparence d'un cavalier auquel le soleil prête une aura sanglante et funeste. Il s'agit d'un suppôt de Belzebuth, témoin de l'assassinat du tsar Pierre III. A partir de ce fait historique, les scénaristes ont imaginé, non sans le concours de récits anciens, une fable des plus inattendues et d'un humour de bon aloi. Il s'installe dès l'apparition de ce sinistre voyageur, rejeté par les abysses infernaux et dont l'allure sautillante est expliquée par la patte de bouc qu'il dissimule vainement sous les sombres plis de sa cape. Il va donc se charger d'informer Sa Seigneurie Lucifer de l'accession au trône de Russie de la grande Catherine et, en suivant la chute vertigineuse de son message écrit vers le monde des damnés, nous pénétrons dans l'enfer du folklore yougoslave. Assez éloigné de l'image mystique et colorée offerte par **The Inferno**, le lieu maudit doit beaucoup ici aux visions des graveurs et sculpteurs gothiques, en ce sens que l'accent est mis sur le peuple des diables, aux dépens de la description détaillée des supplices dont était fertile le film japonais. Ce choix est déterminé par la morale progressiste de l'histoire, l'enfer étant régi par des lois monarchiques très strictes. Les démons inférieurs portent perruque et baudrier, et montent la garde tout au long de cavernes où résonnent les cris des damnés. Ce système hiérarchique décrit par le réalisateur, et qui instaure Satan comme un véritable despote, se double d'une organisation sociale savoureuse. Ainsi, les jeunes diablotins turbulents sont éduqués par une belle gorgone en déshabillé vaporeux, qui répond au nom charmant — et réputé — de Justine. Elle compte justement, parmi ses amants, un certain Farfa que le maître du Mal va charger d'une mission très spéciale : semer la zizanie depuis le petit État du Montenegro. Plaisante adaptation des **Visiteurs du soir**, **L'Homme à détruire** vise cependant plus loin que la poésie du film de Marcel Carné. Dans le cas présent, ce n'est plus l'amour qui écarte l'envoyé diabolique de son but, mais la prise de conscience de la misère du petit peuple et de l'oppression féodale qui l'écrase. Typique des options sociales de son pays, le film évite néanmoins le côté lourdement didactique des productions soviétiques en particulier. Fier de la relative indépendance dont il bénéficie au sein des Pays de l'Est, le cinéma yougoslave peut s'encanailler jusqu'à placer, par exemple, le terme « dissident » dans la bouche impie de Lucifer. Pour l'auteur, le Mal est la conséquence d'une politique douteuse qui allie l'injustice, la répression et l'intolérance religieuse. Les prêtres sont décrits comme des alliés plus ou moins conscients du diable, dont ils exécutent les ordres en essayant de dresser les soldats contre l'antéchristique Farfa. Spectacle intelligent et finement drôlatique, **L'Homme à détruire** ne cesse de ridiculiser le Pouvoir en lui accolant les adjectifs les plus honteux, mais parvient également à sermonner vertement la religion en retournant contre elle ses préceptes sacrés. Intrigués par les accolades généreuses que se



Une restitution colorée et poétique de l'ambiance d'époque confirme le goût des cinéastes yougoslaves pour les contextes historiques.

donnent Farfa et un bouc ricanant, les serviteurs du culte descendent de leur piédestal, pour interroger ce nouveau Messie, en une parodie grinçante de certains passages de l'Évangile. Souvent insidieux, le propos du réalisateur est pimenté d'un érotisme chaleureux, autre preuve du libéralisme dont jouissent les cinéastes yougoslaves. Il parsème l'écran de diablesses plantureuses, dont la pudeur est préservée par des chauves-souris aux ailes déployées. Le même esprit frondeur se remarque quand de piquants anachronismes égaient le récit et permettent à l'espion de Satan d'empocher, sans sourciller, toute une panoplie de gadgets, tel l'agent 007 au départ d'une mission. Si la vulgarité est absente de cette farce virulente, c'est parce que le metteur en scène abandonne rapidement l'illusion pour amorcer un discours dramatique assez bien soutenu, que la partition musicale aux incontestables réminiscences turques accompagne sans faute de ton. A mi-chemin entre le film de reconstitution historique et l'allégorie, **L'Homme à détruire** surpasse aisément le **Belphagor le Magnifique** d'Ettore Scola, au thème similaire, mais qui évitait, quant à lui, une légère perte de rythme vers la conclusion. ■

Christophe Gans



Appelés par Satan, le diablotin Farfa et sa concubine Justine sont prêts à semer le trouble dans le monde « d'en haut ». L'érotisme s'allie à une imagination humoristique dans les meilleures séquences du film de Veljko Bulajic.

Entretien avec **Veljko Bulajic**

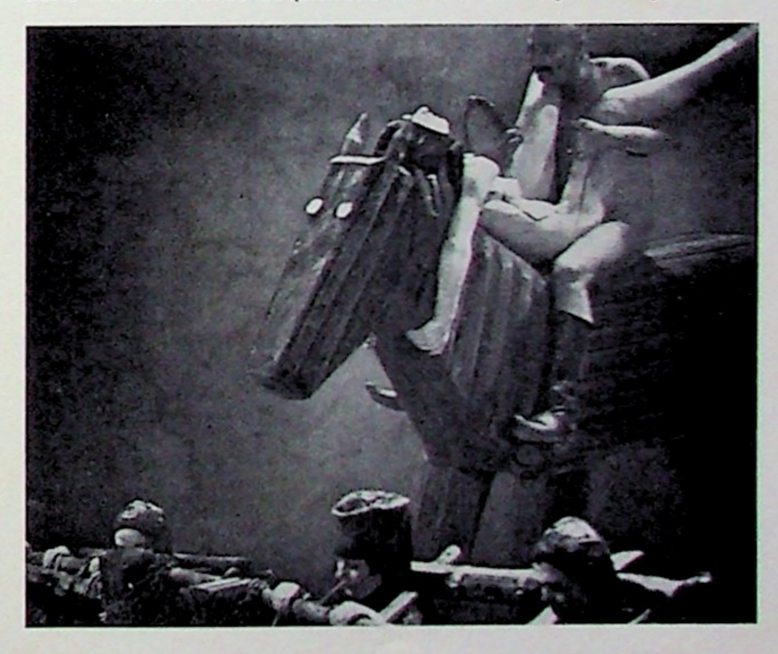
■ *Quelle est la place du cinéma fantastique dans le cinéma yougoslave ?*

► **L'Homme à détruire** est sans doute le premier essai de film fantastique dans le cinéma yougoslave. Et ce qui m'a attiré dans cette vieille légende, c'est l'idée philosophique applicable à l'époque contemporaine : ce qui guette un renégat qui quitte son essaim et se lance avec la même force que celle qu'il vouait à s'y maintenir dans la lutte contre lui. Il se bat d'abord contre un dogme, puis contre le dogme adverse — celui de l'Enfer — et, finalement, les deux se rallient dans l'idée de le détruire. Le cinéma yougoslave, qui produit à peu près vingt-cinq films par an, compte, je crois, un certain nombre de films intéressants. Mais pas d'œuvres de ce genre. Mais c'est une cinématographie jeune, où des personnalités sont apparues, cependant, créant des œuvres originales et autochtones.

■ *Votre carrière compte plusieurs films historiques, de guerre notamment. Est-ce la raison pour laquelle vous avez choisi de faire un film inspiré de l'histoire — ce qui n'est pas très répandu dans le cinéma fantastique ?*

► Le cinéma fantastique compte beaucoup d'œuvres artistiquement fortes. C'est maintenant devenu un cinéma trop souvent commercial. Certes, j'ai choisi un épisode « historique », mais je ne pense pas que les gens le ressentent comme tel : le thème, celui de la dissidence, est très contemporain.

→





Soirée officielle de L'HOMME A DÉTRUIRE (à droite, le réalisateur Veljko Bulajic).



Réception à l'Ambassade de Yougoslavie en l'honneur du film. Veljko Bulajic (au centre), entouré des producteurs, des membres de l'Ambassade et de l'acteur Charles Millot (3e à gauche).

■ *Et que représente l'Enfer dans votre film ?*
► Il représente chaque bureaucratie. Certains y ont vu le Komintern, d'autres le Vatican... Pour moi, il ne fait référence à rien de précis, sinon à la bureaucratie telle que la fantaisie populaire se la représente. Tout homme qui s'écarte d'un dogme devient nuisible pour ce dernier : il n'est bon qu'à détruire. Le sujet offrait la possibilité de faire un film politique, sec. Nous n'avons pas voulu cela.

■ *Finalement, le fantastique est un moyen de faire passer le message avec plus de naturel...*
► Oui, tout à fait car, encore une fois, le fantastique, pas plus que la comédie, n'appartient au cinéma yougoslave. Songez que la Yougoslavie, habitée par un peuple éminemment musicien, n'a, à ma connaissance, jamais produit de film musical.

■ *La signification du film est-elle que chaque société, chaque état, possède son Enfer ?*
► Absolument.

■ *Mais le film a aussi une signification religieuse : une scène, notamment, rappelle la tentation du Christ dans le désert. Pouvez-vous préciser cet aspect du film ?*
► C'est vrai. Selon moi, tout homme qui se bat dans un but humanitaire est en quelque sorte Jésus-Christ.

■ *Quelle a été votre part dans l'établissement du scénario ?*
► C'est surtout moi qui l'ai écrit, seul. Mais je travaille beaucoup avec mon frère, qui est écrivain de profession. En fait, les collaborateurs n'interviennent que pour la finition du scénario.

■ *Combien de temps a duré le tournage du film ?*
► Quarante jours, ce qui est très peu, mais il y a eu un très gros travail de préparation.

■ *A plusieurs reprises, les dialogues font allusion à l'ordre du monde, comme s'il n'existait pas de régimes distincts les uns des autres, et même aux maîtres du monde...*
► Ce sont des notions bien connues en Yougoslavie, notamment une croyance fort répandue qui veut qu'il y ait eu une distribution du monde à Yalta et que la Yougoslavie soit tombée juste dans le régime 50/50. La référence est directe pour le public yougoslave.

■ *Le thème du Diable descendant ou intervenant sur terre est classique dans le Fantastique. Pourquoi l'avoir choisi ?*
► Il est plus intéressant de prendre un démon : celui-ci est plus près des tendances humaines.

■ *Et comment est née dans votre esprit la représentation de l'enfer ?*
► Je n'ai pas voulu représenter un enfer chrétien, mais un enfer populaire, comme les gens se l'imaginent : le peuple ne peut imaginer l'enfer qu'à travers des éléments qu'il a vus sur la terre. L'enfer ne peut donc être qu'une répétition de ce qu'on trouve sur terre, mais en pire. Mais il n'y a pas d'inventions diaboliques, nouvelles. Je n'ai pas voulu faire un film anti-religieux.

■ *Avez-vous participé activement à la conception esthétique de cet enfer ?*
► Dans tout film, j'essaie de superviser un maximum de choses. Mais, dans le cas de l'enfer, j'ai personnellement apporté un soin particulier aux costumes, aux maquillages, aux décors et à la scénographie. Je me demande d'ailleurs comment un metteur en scène digne de ce nom peut ne pas s'occuper de tout. Personnellement, je ne peux pas concevoir le metteur en scène autrement que comme un artiste complet.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** ■

Human Experiments

■ En exacerbant jusqu'au délire le problème épineux des bagnes dans les États du Sud américain, ce petit film de série « B » s'avère avoir gagné une nervosité à laquelle il est difficile de rester insensible. La concision, qui fait trop souvent défaut à des œuvrettes aux durées pourtant restreintes, est précisément la qualité primordiale de la mise en scène de ce **Human Experiments**. Rapidement, et avec une neutralité de style préférable à une lenteur prétentieuse, Gregory Goodell nous amène au cœur d'un suspense dont la crédibilité préserve les qualités fonctionnelles. Accusée d'un triple meurtre, une jeune chanteuse de cabaret, Rachel, se retrouve derrière les barreaux d'une prison où un savant se livre secrètement à des tests horribles, susceptibles de détruire les instincts criminels des pensionnaires. Comme on peut le pressentir, le scénario ne s'écarte jamais des événements qu'il enchaîne, mais la précision du déroulement et l'utilité intrinsèque de chaque séquence force l'intérêt au point de captiver. L'explication à cet équilibre appréciable réside dans l'interprétation épidermique de Linda Haynes, qui subit dans les pleurs et la souffrance une machination agaçante, puis effrayante. Dès l'instant où un enfant au visage froncé braque sur elle le canon d'un fusil, l'actrice adopte un comportement semi-passif, semi-hystérique, emprunté aux personnages féminins de **Hills Have Eyes** et de **Texas Chainsaw Massacre**. Cette mise en condition de l'interprète, procédé qui a tendance à se démocratiser après avoir été l'apanage des grands cinéastes de l'horreur, tire ici son efficacité de sa constance. Car Linda Haynes conserve tout au long du film son statut de victime, sans que la mort vienne l'en délivrer prématurément, telle Janet Leigh dans **Psychose**. Son physique de gamine, ses craintes toutes banales (cafards ; pas d'un homme sur le seuil de sa chambre) et son isolement dans une contrée où la femme est encore un objet de plaisir, servent de charpente au récit. Du fait de son apparence fragile et de son innocence absolue, le mécanisme judiciaire s'auréole d'un sinistre qui nous va droit au cœur. A l'exemple du réputé **Jackson County Jail (La Prison du viol)**, produit par Roger Corman, **Human Experiments** évite le piège du détail gratuit, les bagnes pour femmes étant un sujet aux vertus outrancières illimitées. Là aussi, il faut féliciter le naturel des actrices qui ne

→

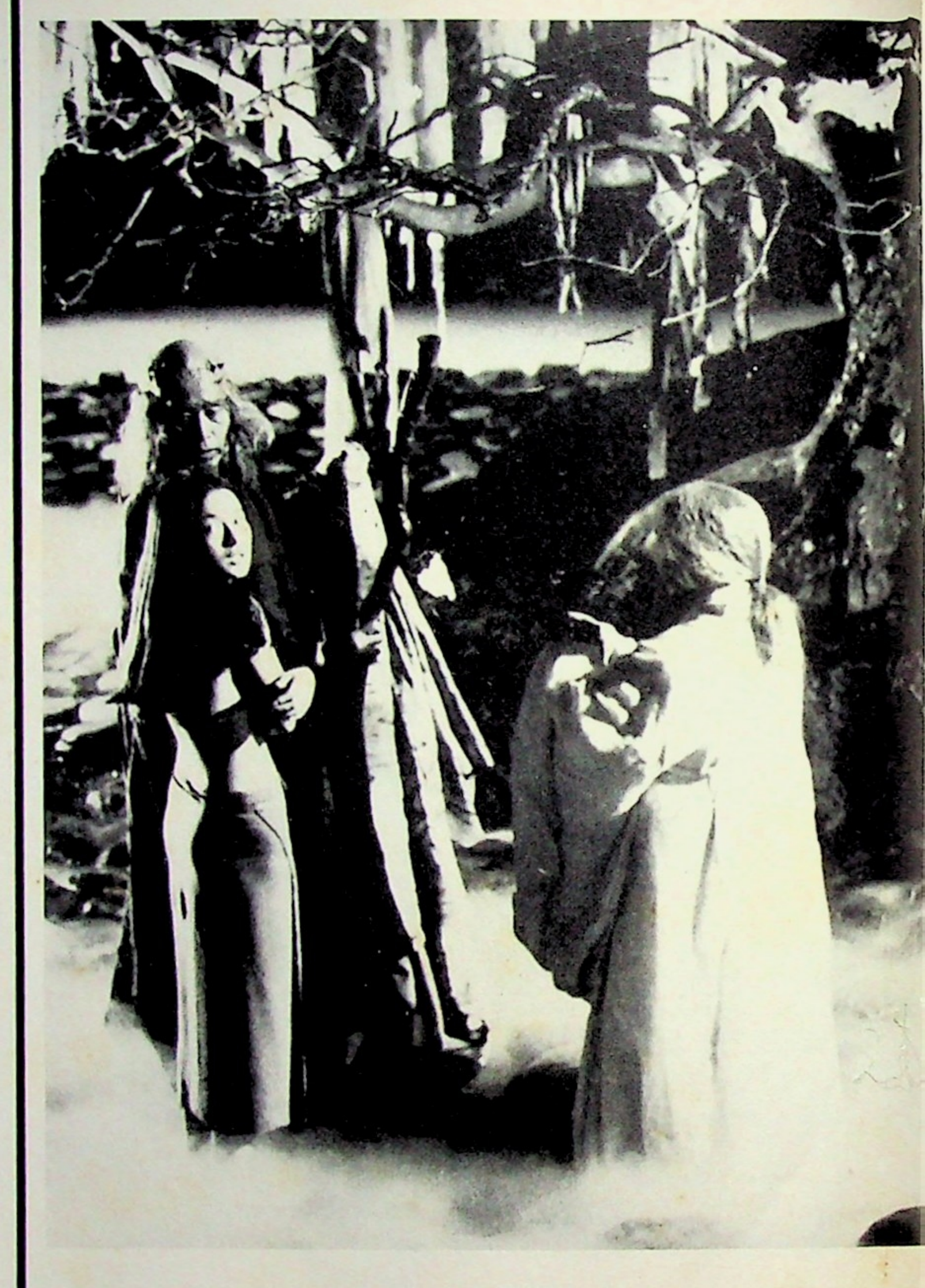


Dans le climat de cauchemar qui préside à ces terribles HUMAN EXPERIMENTS, Linda Haynes fait une victime parfaite.



→ s'abaissent jamais à s'exhiber lors des scènes de déshabillage en règle ou de plaisir solitaire. Leur grande pudeur relève l'horreur presque impalpable d'un lieu qui ne devient menaçant que la nuit tombée, Goodell ayant refusé d'en faire un monument de cruauté concentrationnaire. Des éclairages géométriques découpent des portions de ténèbres, mais laissent dans l'ombre une forme qui, tout en fredonnant une chanson, braque la lueur d'une torche sur la nouvelle arrivante et murmure d'incompréhensibles menaces. Capturée par ce piège psychologique qui, chaque jour, l'amène un peu plus à redouter l'approche du soir, la jeune femme sombre dans la dépression. Outre qu'il suggère fort bien ces attentes angoissées, sitôt éteints les lampes et l'écho des claquements de serrures, Goodell met en évidence la disparition d'une intimité vitale. La nudité des corps et la scène d'onanisme interrompue par une lumière soudaine et hostile sont ainsi explicitées, bien que le réalisateur les ait traitées avec délicatesse. Brisée par ces interdictions qui la frappent à l'improviste dans le calme de la nuit, Rachel est prête à subir l'épreuve décisive qui lui fera accoucher de sa nouvelle et inoffensive personnalité. La séquence où elle est enfermée dans une cellule qui est envahie de cancrelats, d'araignées et de scorpions gigotants, laisse littéralement pantois, car sa préparation nous avait conditionné à nettement plus soutenable. Pour ne pas abandonner en si bon chemin une telle progression, le réalisateur s'offre le luxe d'un faux happy-end, en demandant néanmoins au spectateur une attention soutenue. Si Rachel a recouvré la liberté et repris son métier, ce n'est plus son vrai nom qui orne l'affiche du concert mais celui que lui avait attribué l'audacieux chercheur. Est-elle vraiment guérie ? La chose est d'autant moins sûre que le savant possède ici la distinction rigide du maintien et le regard bleu paranoïaque de Geoffrey Lewis. Il est heureux que ce soit un film d'épouvante qui ait écarté, le temps de ces expériences choquantes, ce fabuleux acteur de second plan des saloons du western et des tripots de gangster où il promenait depuis toujours sa stature hors du commun. ■

Christophe Gans



The Inferno

■ « On vit toujours avec son enfer » est l'une des répliques du dialogue qui pourrait résumer le mieux ce film étonnant. Étonnant par le cinéma purement local qu'il représente, avant de l'être par sa qualité, au demeurant, fort réelle. De l'aveu même du responsable de sa promotion en France, cette œuvre n'était pas destinée à l'exportation et, seule, la fulgurante séquence finale qui se déroule entièrement en enfer, a pu inciter ses producteurs à la lancer sur le marché extérieur. La vision du « Jigoku » était donc une expérience unique même si elle a pu rebuter certains, car, à l'inverse des films de Nagisa Oshima (**L'Empire de la passion**), nulle concession au commerce international ne vient vulgariser un mode de pensée qui nous est ici livré avec ses étrangetés déroutantes, mais aussi avec sa profondeur originelle. Le titre — « L'Enfer » — s'applique à l'ensemble de l'histoire, la partie fantastique ne constituant que l'aboutissement aux résonnances légendaires d'une tragédie bien terrestre et donc psychologique : un couple adultère, mis à mort par les deux familles dont il a souillé les noms, est vengé, une vingtaine d'années plus tard, par sa fille Aki. La collision des voitures de course causée par l'apparition d'un spectre décapité et la chute du train en marche, qui marquent le début de la lente extermination des meurtriers, ne sont pas des scènes caractéristiques à la démarche du metteur en scène. Il leur préfère le spectaculaire plus théâtral d'assassinats passionnels, de viols et de fratricides cruels. Ce sont les moments forts d'un récit extrêmement alambiqué et tortueux, qui se concentre sur des incidents apparemment anodins mais qui s'avèrent, en fait, nécessaires à la création d'une ambiance de violence refoulée. Grâce à une utilisation remarquable de la pellicule Fujicolor et de ses caractéristiques, le réalisateur favorise dans l'unité d'un ensemble de teintes légères et lumineuses, des détails aux coloris ardents tels ce kimono orange, cette goutte d'hémoglobine et cette petite sangsue noire qui semble terrifier l'ex-épouse du père d'Aki et dévoilent en vérité son remords tenace. Plus décoratifs apparaissent les éléments floraux disséminés par le responsable des décors de plateaux et dont la progression dans la couleur amène l'image symbolique du cerisier rose, arbre de vie et d'espoir. Il est possible de voir dans cet esthétisme pour estampes la volonté de placer les personnages dans un cadre tranquille et reposant qui accentuera plus encore leurs états d'âme excessifs. Imaginée en vue d'une distribution à l'étranger, cette facette de **The Inferno** aurait peut-être sombré dans la pacotille touristique, tout comme ces étranges piliers percés de roues métalliques dont le sens de giration détermine le sort des humains après leur mort. Utilisée à bon escient, la stéréophonie confère aux grincements de ces cercles de fer rouillé un côté obsédant lorsque, pendue à l'un d'eux, Aki est projetée vers le gouffre où s'était engloutie sa mère et perçoit, les yeux rougis d'un éclat surnaturel, ses parents suppliciés. D'autre part, la puissante texture de la bande sonore entre en compte dans le jeu même des acteurs, aux voix gutturales très expressives. Elles sont dépositaires d'une antique tradition, omniprésente par ailleurs, dans l'organisation symbolique du récit. L'image du puits, antichambre de l'enfer où pourrit quelque cadavre, est commune à tout le cinéma asiatique. Nagisa Oshima en avait fait un bel usage dans **L'Empire de la passion**, qui démontrait également que l'enfer n'est jamais aussi sensible que dans l'esprit des vivants torturés par les conséquences de fautes graves. Si certaines répliques s'en réfèrent à la religion bouddhiste, le monde des damnés que nous donne à découvrir aux prix d'innombrables transparences, le spécialiste des effets spéciaux, Nobuo Yajima, ressemble fort à celui dépeint par Dante. Mais, il est concevable qu'en tant que reflet des peurs mystiques, l'enfer est universel et répond, aux quatre coins du globe, aux mêmes excès d'imagination. Il trouve ici, sous le pinceau d'un artiste inspiré, une représentation inoubliable. Dans cette suite de tableaux imprégnés par l'idée de l'éternel recommencement et de la déchéance physique, les détails atroces sont nombreux (pieds et mains empalés, corps broyés, énormes larves cannibales), mais c'est le sens plastique qui les ordonne dont se souviendra avant tout le spectateur. L'art souvent méprisé du carton-pâte et de l'éclairage coloré atteint son apogée au fil de cette fresque colossale qui enchaîne les passages les plus incomparables : le tribunal des géants cornus, le gouffre rougeoyant où sont précipités les damnés, la caverne aux dégénérés, l'arbre de la tentation dont les fruits sont des lames de verre acérées... Le film s'achève sur l'image toute simple d'un enfant né du soleil, ce qui prouve que les cinéastes japonais n'usent de leurs inventions baroques qu'au profit de réflexions sérieuses sur la culture de leur pays. ■

Christophe Gans



Damnés pour l'éternité, les amants de THE INFERNO subissent les tortures les plus raffinées dans une incomparable imaginerie traditionnelle.

Pour Peter et Marcia, la peur et la mort sont au rendez-vous à chaque minute, à chaque seconde de ce LONG WEEK-END.

Long Week-end

■ Décidément, le cinéma fantastique australien est en plein essor, sur le double plan de la qualité et de la quantité, plusieurs spécimens très représentatifs de cette nouvelle production ayant été programmés dans les précédentes éditions du Festival (**Picnic at Hanging-Rock**, **Summer of Secrets**, **Night of Fear**, **Patrick**...). Aujourd'hui, avec **The Long Week-end**, nous est proposé un exemplaire de ce que l'on nomme pompeusement le fantastique écologique, c'est-à-dire la révolte de la nature contre l'humanité qui l'agresse et la détruit. Le cinéma américain s'y était jusqu'ici risqué avec succès, notamment avec l'étonnant **Frogs**, et si l'Australie s'aventure à présent sur le même terrain, c'est de façon plus discrète, moins percutante, mais néanmoins efficace.

L'histoire qui nous est ici proposée est très simple : un couple au seuil de la rupture vient s'isoler dans une région sauvage et désertique, pour « faire le point » et décider de sa destinée. Le conflit conjugal se développe dès le début, la femme reprochant à son époux de se complaire dans la nature alors qu'elle eût préféré rester à la ville ; plus tard, nous apprendrons qu'elle lui reproche un récent avortement et, depuis, se refuse à lui, préférant s'adonner au plaisir solitaire. Dès le départ nocturne vers les lieux moins encombrés, s'amorcent les indices sur le véritable thème du film : commencement d'incendie provoqué par la cigarette insoucieusement jetée par le chauffeur, mort du kangourou heurté par la voiture, etc. Et c'est ensuite le long isolement du couple, parmi une nature splendide qui subira les déprédations inévitables causées par l'intrusion des citadins, après quoi, lentement mais inexorablement, flore et faune commenceront à résister, puis à se révolter contre les intrus, jusqu'à leur totale destruction au cours d'une ultime séquence à l'extraordinaire intensité dramatique.

Le danger qui, peu à peu, détruira ce couple de civilisés, n'apparaît que lentement, progressivement et surtout, ne se dévoilera réellement que par l'accumulation d'événements insolites dont chacun, pris isolément, semble des plus bénins. Car, tout bien considéré, l'action se passe en un lieu totalement exempt d'êtres et d'animaux dangereux, la nature étant elle-même magnifique et sans pièges imprévus pour les visiteurs : ce qui ne rend que plus méritoire l'impression d'angoisse inexplicable dégagée par la vision de cette production.

Nous assistons, en effet, à la lente montée de l'inquiétude, puis de la terreur, des deux époux victimes de bizarres phénomènes, agressés par des animaux habituellement inoffensifs, emprisonnés par une végétation qui, d'abord paradisiaque, leur apparaît de plus en plus menaçante, étouffante, inextricable et, finalement, carnivore. De l'épisode insolite du monstre marin (qui se révèlera tout à fait pacifique malgré sa masse informe) jusqu'à la découverte d'une voiture inexplicablement immergée et devenue cercueil pour ses occupants, alors qu'elle avait été aperçue, peu auparavant, stationnant sur la plage paisible, c'est une succession d'effrois qui finissent par faire germer la folie chez les deux citadins aux prises avec trop de mystères annonciateurs de leur propre destin. Leur commune hostilité ne fera qu'accentuer le processus de dégradation de leur esprit et, lorsqu'enfin la femme s'enfuiera seule avec le véhicule, elle provoquera et hâtera leur fin inéluctable. Par une ultime ironie, comme un ricanement suprême de la nature triomphante, c'est lorsqu'il se croira sauvé que l'homme, seul survivant, périra stupidement, happé par un camion en débouchant sur une autoroute, après avoir laissé sa raison, sinon sa carcasse, dans le labyrinthe de la forêt primitive.

Comme les protagonistes du drame, nous avons constamment l'impression qu'ils ne sont jamais seuls, que quelque chose d'indéfinissable les épie, les guette et prépare leur trépas ; les indices nous sont parfois clairement montrés (le harpon), mais sont, le plus souvent, seulement suggérés. Voici donc le plus insolite des films, puisqu'il distille une subtile terreur en nous promenant sans cesse dans de splendides paysages magnifiés par le scope et la couleur ; il constitue un rare exemple de fantastique à décor idyllique, et nous prouve, ainsi, qu'il n'est point indispensable de mobiliser tout un attirail d'accessoires et de décors effrayants pour parvenir à angoisser le spectateur. Étonnant cinéma fantastique australien, tout en demi-teintes, nuancé, discret..., mais si efficace : il n'a pas fini de nous surprendre et, soyons-en sûrs, de nous passionner. ■

Pierre Gires

Le 9e Cœur

■ Si **Adèle n'a pas encore dîné** nous était présentée par les arabesques gestuelles d'un chef d'orchestre en pleine répétition, **Le 9e Cœur**, autre production tchécoslovaque débute sur le gros plan de baguettes frappant une peau de tambour. Proche de l'opéra-bouffe ou des spectacles de bateleurs, les films en provenance des studios de Prague ont l'attrait de ces histoires racontées en chanson sur les places encombrées et bruyantes. Féerie « réaliste », **Le 9e Cœur**, dans un premier temps, prend pour décor une fête foraine où le merveilleux se créait de lui-même dans le tourbillon des visages rieurs et des couleurs chaudes. Néanmoins, plus qu'au fantastique des contes pour enfants, le récit semble faire appel au légendaire héroïque. La scène où les gardes royaux sont ridiculisés par les artistes et leurs animaux dressés, sous les rires du héros, un étudiant désargenté, pourrait être empruntée aux aventures de « Scaramouche », de « Fanfan la Tulipe » ou de « Till l'Espiègle ». Dans cette ambiance où l'étrange n'a pas encore droit de cité, les éléments de la féerie traditionnelle vont surgir au fur et à mesure, sans altérer le pittoresque de l'introduction. La princesse ensorcelée, l'astrologue sorcier et le vagabond pauvre mais courageux sont bien là, mais le spectacle ne nous est plus pour autant familier. Imperceptiblement, et en cultivant une apparence folklorique, **Le 9e Cœur** a glissé vers la fable pour adultes. Dès lors, rien n'empêche le scénario d'opérer de savantes subversions au niveau de son écriture : si le jeune homme accepte la mission suicidaire de sauver l'âme de la princesse, c'est sous la menace d'être fusillé, et non sous le charme de la fille. D'ailleurs, il s'apercevra suffisamment vite de la vanité de celle-ci, pour aller rejoindre une jolie romanichelle. Ces entorses au conformisme laissent filtrer l'esprit contestataire de Juraj Herz. Depuis 1968, ce réalisateur a pris coutume de choisir les contextes les plus divers afin de prolonger en toute quiétude un discours audacieux amorcé dans **L'Incinérateur de cadavres** mis en scène, ne l'oublions pas, avant le Printemps de Prague. De cette œuvre sur la fonction de l'individu dans un système totalitaire, **Le 9e Cœur** retrouve lors de sa seconde partie l'esthétique angoissante. Le monde grisâtre où l'astrologue entraîne chaque

→

→ nuit la fille du roi endormie, est bel et bien parallèle au nôtre et ne partage pas visiblement sa logique. Il est régi par les battements sourds d'un immense pendule, auxquels font écho les palpitements précipités des huit cœurs dérobés par le sorcier. La musique elle-même adopte ce tempo sinistre à l'occasion de la grande fête donnée par le démiurge. Le terme « sabbat » serait sans doute plus exact pour évoquer ce passage comparable au « bal des vampires » de Polanski. Tandis que les sujets décrépis et souffreteux de l'astrologue se livrent à d'hallucinantes pantomimes, des serviteurs noirs porteurs de torches les frôlent, éclairant leurs visages ridés d'un clarté insolite. La fatigue qui transparaît dans le moindre de leurs gestes répond au surréalisme d'images sulfureuses (le bris silencieux de la cornue remplie d'un épais liquide rouge ; la boule de cristal prenant vie au contact du sang ; le caméléon sur l'épine dorsale d'un squelette indéfinissable). Cette scène est, d'ailleurs, annoncée par le climat d'épouvante qui s'empare brusquement de l'œuvre lorsque la caméra cerne en un long travelling circulaire le lit à baldaquin de la princesse, balayé par un vent inexplicable. Pour soulever en nous des peurs aussi sournoises, Juraj Herz n'en a pas moins cassé quelque peu, en son milieu, un film qui passe trop brusquement de l'aventure à la mise en valeur d'un au-delà maléfique. Il réussira à remédier à ce défaut de construction dans **La Belle et la Bête**, remplaçant le changement d'atmosphère par l'interpénétration de la réalité et du cauchemar qui la côtoie. Dans la routine d'une production très spécialisée, **Le 9e Cœur** apporte une notion de macabre, dont la portée risquerait fort de bouleverser des règles que l'on croyait jusqu'à maintenant immuables. Car, depuis le décès d'Alexandre Ptouchko, l'auteur de **Sadko** et de **Rouslan et Ludmilla**, nul réalisateur n'est venu, avec autant de virulence que Herz, soulever l'espoir d'un renouveau radical de la féerie des Pays de l'Est. ■

Christophe Gans



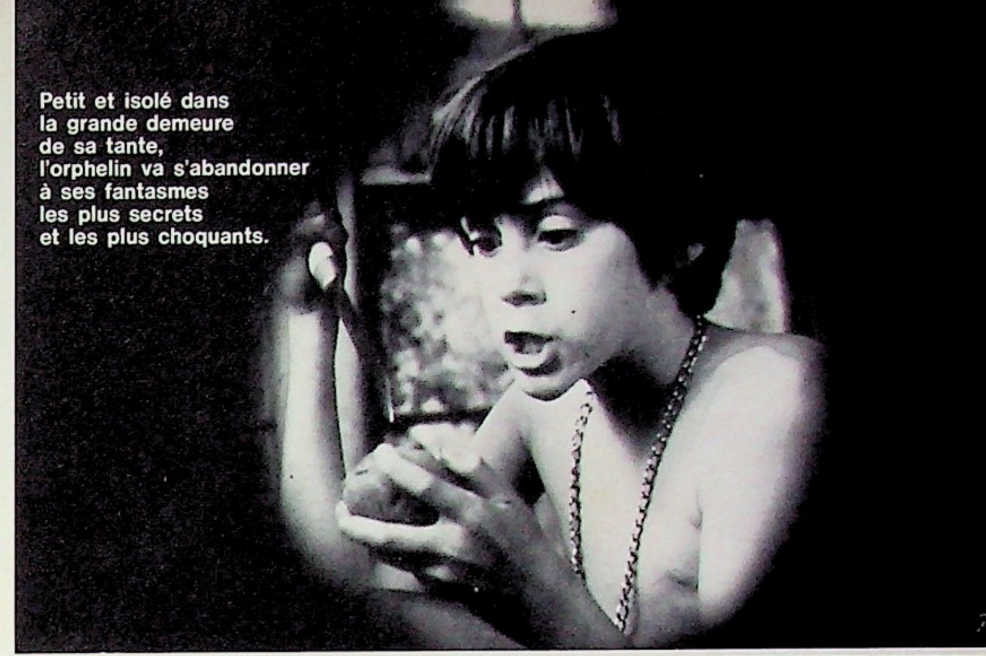


Partir à la rescousse d'une princesse aussi capricieuse serait intolérable pour le jeune vagabond si l'Aventure magique ne l'attendait au détour d'une nuit d'orage.

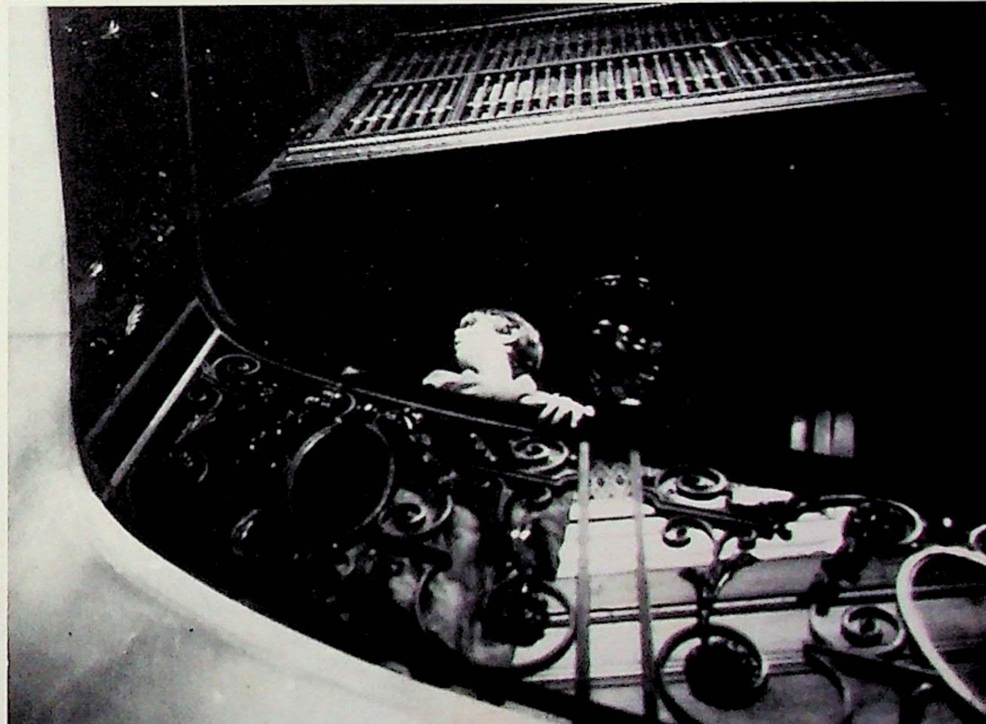
The Orphan

■ Ouvert sur l'image significative d'un angelot de pierre rongé par la pluie et la mousse, **The Orphan** se situe dans la lignée, décidément inépuisable, des enfants tueurs du cinéma américain. Mais, contrairement à Franklin Shaffner et à ses **Boys from Brazil**, le réalisateur et scénariste John Ballard n'a pas cherché à renouveller le thème en le situant à une échelle politique et par là même planétaire. **The Orphan** prend le parti de nous replonger dans l'intimité des analyses purement psychanalytiques que Jack Clayton avait modernisées avec son **Our Mother's House (Chaque soir à 9 heures)**, loin des théories ronflantes des thrillers des années 40 (**Hangover Square**, **Spellbound**, **Secret beyond the door**). Plutôt que de mener un récit à suspense sans réelles surprises, dont les causes seraient contenues dans l'inévitable monologue explicatif, Ballard repousse celles-ci au second plan et imagine un monde d'impressions visuelles. Si le personnage de l'orphelin ne différait autant de celui du héros de **Phantasm**, on s'amuserait volontiers à traquer dans ces deux films des équivalences flagrantes. Mais, hormis une idée de départ en tout point similaire (un enfant rejoint un parent disparu par l'entremise du rêve), il est impossible de retrouver dans les cauchemars de l'orphelin, les harmonies bleutées de l'œuvre de Don Coscarelli qui fonctionnait essentiellement comme une intrigue « à tiroirs ». Le déroulement de **The Orphan** est celui d'un drame inéluctable, contournant les défauts de sa linéarité par l'originalité de ses ingrédients et de sa mise en images. Le récit est très clairement précisé aux alentours de 1930, au cœur du huis clos social d'une bourgeoisie anglaise figée dans ses valeurs morales périmées. Ballard prête à sa caméra le regard, ou du moins le même angle de vision, que le petit David et peut ainsi opérer la fusion du drame et de la critique. Des couleurs cendreuses rehaussent la laideur de ces visages blafards et anguleux, cernés de crêpes noirs et de cols amidonnés, qui se baissent avec mépris vers l'enfant aux yeux écarquillés de crainte. La photographie recouvre également une image très mobile, voire culbutante, d'un vernis qui a la particularité d'être vieillissant. Il ne fallait pas moins que ces ces teintes sombres pour mettre en relief l'insigne décadence d'un monde dont la bassesse émerge de sous la verroterie et les chiffons coûteux. A l'exemple

→



Petit et isolé dans la grande demeure de sa tante, l'orphelin va s'abandonner à ses fantasmes les plus secrets et les plus choquants.



→ des adultes victimes des jeunes assassins de **Devil Times Five**, la tante de David et ses voisins ne cachent rien à l'enfant, jugé sans doute incapable de raisonner et surtout de souffrir. Désaxé par la perte de ses parents dont il a contemplé la mort violente, David va dès lors appréhender la vie au travers de ses hantises. Le trouble qu'il ressent en apercevant la nudité d'une jeune femme, est drainé vers le fantasme quand apparaissent, au même instant, le visage inquiétant de sa tante ou la dépouille d'un lapin. Huckleberry Finn égaré chez les aristocrates, l'orphelin puise dans les drogues que lui donne à fumer le serviteur africain de la maison l'inspiration d'une bizarre rebellion. A l'insu de sa tutrice qu'il hait avec acharnement, dans les décombres d'une grange que sa petite taille lui a permis d'investir, il célèbre un culte barbare dont il est le seul officiant. L'usage des hallucinogènes lui permet d'entrevoir par-delà le singe empaillé qu'il vénère l'image de son père défunt, et le refus d'avaler l'hostie du prêtre montre l'absolue confiance qu'il place dans cette idolâtrie païenne. Le dieu de David est donc un nouveau « Seigneur des mouches », mais l'île perdue du livre de William Golding et du film de Peter Brook est ici remplacée par cette grande maison isolée au centre d'un parc immense. L'impossibilité de s'en évader accélère la montée de violence chez l'enfant, jusqu'à la séquence effrayante où, déguisé en sa tante, il se lacère l'avant-bras d'un coup de rasoir avant de jeter les habits dans la cuvette des toilettes, qui les recrache en débordant. Ironique, le talent de conteur de John Ballard nous amène sans défaut de rythme aux deux épouvantables scènes de meurtres. Celui de la servante dans le lavoir tendu de draps blancs a quelque chose de puissamment malsain, quand la lame d'acier plonge frénétiquement dans l'abdomen du corps ligoté. L'assassinat de la tante Martha aura néanmoins de quoi surprendre, le singe empaillé prenant vie pour déchiqueter la vieille femme. Sa vengeance terminée, l'orphelin peut revenir à la maison, désormais silencieuse, et préparer, à sa façon, un bon toast grillé. Œuvre étourdissante, foncièrement neuve, **The Orphan** est marqué tout autant par l'immense talent de son interprète principal que par la jeunesse de son auteur. Les sophistications d'une partition tonitruante et la modernité des images dignes de **Tommy**, l'opéra-rock de Ken Russel (le spectre du père conciliant son visage avec celui de David grâce à un miroir brisé), sont les preuves concrètes du dynamisme d'une génération de cinéastes aux volontés créatrices percutantes. ■

Christophe Gans



Avant d'être frappée à mort par le tueur, une jeune fille se confie à son unique amie : une plante. Celle-ci saura bien la venger...

The Plants are Watching

■ Imaginé sur la foi d'un article à sensation qui, par la suite, devait se révéler complètement faux, **Kirlian Witness** est l'histoire d'une enquête parapsychologique menée par une jeune femme autour d'un crime dont l'unique témoin est une plante au psychisme anormalement développé. A partir de ce postulat inédit, le jeune metteur en scène Jonathan Sarno a réalisé une œuvre d'approche difficile et de rythme volontairement lent mais dont le style tendu est générateur de fascination et de peur. Au-delà de la lente progression du récit, l'auteur a tissé une ambiance étouffante et humide, quasi végétale, qui se répand à toute la ville pour la transformer en une gigantesque serre où transpirent des personnages énigmatiques. Au nombre de quatre, ils dissimulent tant bien que mal leur schizophrénie latente que le metteur en scène met à jour derrière l'étrangeté d'images fantasmatiques « rêvées » par la fameuse plante. Ces contacts s'établissent sous la forme de visions rapides, filmées en sépia, ce qui nous introduit d'emblée dans un monde différent, où Sarno peut nous surprendre sous le coup d'une horreur brutale, jaillie des orbites rongées par les vers d'un cadavre en décomposition. Car, si l'idée dont il s'inspire était effectivement aberrante, l'auteur n'en a pas moins respecté la force potentielle de son sujet en s'efforçant, assez brillamment d'ailleurs, de le rendre crédible. Peu à peu, sans emprunter les chemins faciles de la spéculation pseudo-scientifique, il nous suggère des hypothèses valables pour expliquer l'extraordinaire sensibilité des végétaux. De ce fait, les éléments de l'enquête sont menus et parfois sujets à caution, tel ce visage qui apparaît incidemment sur le cliché d'une section de feuilles, mais finissent toujours par nous intriguer à force d'être déroutants. Les tintements d'une partition musicale discrète apportent la dernière touche onirique à des images qui s'apparenteraient souvent au psychédélisme, par leur goût des couleurs irréelles et des formes bizarres. A cet égard, nous ne sommes pas loin de croire que cette métropole endormie, qui sert de toile de fond au récit, appartient à ces paradis artificiels que visite l'un des personnages, féru de drogues douces. Cette impression est entretenue par la photographie, dont les créations de lumière d'aquarium sont fort joliment mises à propos par une caméra docile et feutrée, se déplaçant en catimini, comme pour ne pas détourner notre attention d'un développement minutieux. Sur ces prolongements passionnants, le réalisateur n'a pu s'empêcher de greffer une mise en scène « à suspense », qui égare nos soupçons afin de conserver à la révélation très spectaculaire un maximum de punch. Et c'est précisément à ce niveau que Sarno aurait péché si le sujet ne débouchait sur un avertissement. En insérant un extrait de **Day of the Triffids**, vieux film de science-fiction sur les méfaits de plantes intelligentes et carnivores, Sarno nous lègue une inquiétante prédiction. Le nouveau titre de son œuvre ne nous le précisait-il pas clairement : « Les plantes écoutent », jusqu'au jour où elles passeront aux faits... **Kirlian Witness** serait donc un beau cauchemar vert, parfumé d'angoisse, qui n'aurait l'apparence d'un rêve que pour mieux nous conduire à l'essentiel : une vision prophétique. ■

Christophe Gans

Entretien avec **Jonathan Sarno**

■ *Pourriez-vous nous dire quelques mots de votre carrière avant* **The Plants are Watching** *?*

► J'ai suivi les cours de l'école de cinéma de New York, et ceux de gens comme Peter Yates à la Yale Drama School. C'est ainsi que j'ai eu la possibilité de travailler avec Arthur Penn, avant de réaliser un court-métrage qui a été présenté au musée d'Art Moderne de New York. J'ai ensuite fait un script, et diverses tâches de toute nature : du secrétariat sur des films à petit budget, quand encore mon rôle ne se bornait pas à porter le café ou à faire le ménage. J'ai eu heureusement l'occasion de suivre pendant quatre mois le tournage d'un film comme assistant, de regarder plus précisément comment cela se passait, et c'est à la suite de cela, et d'autres petits tournages, qu'est né le projet des plantes.

■ *Mais le Fantastique vous attirait-il depuis longtemps ?*

► Oh ! oui, énormément ! J'avais à peine douze ans que ma chambre était décorée de quantité de posters et d'objets s'y rapportant.

■ **The Plants are Watching** *obéit toutefois à un Fantastique discret, l'épouvante et l'horreur n'y ont presque pas de place. Pourquoi ?*

► Je n'aime pas l'horreur dans ce qu'elle compte de sang, de violence. Ce qui m'attire, personnellement, c'est le côté mystère, un peu comme dans les films d'Hitchcock : qu'on se demande qui est le coupable, et même, à la limite, qui est quoi, et qui. Et par là-dessus, j'ajoute des éléments plus spécifiquement fantastiques, mais en eux-mêmes, comme ici, les plantes. Pas des choses comme la télékynésie, par exemple. Le problème, en fait, c'est qu'aux États-Unis, le terme « fantastique » n'existe pas. Il n'y a pas de milieu entre la science-fiction et l'horreur. Mais les choses ont bien changé en ce qui concerne ce dernier aspect : quand j'étais enfant ou adolescent, les films d'horreur n'étaient pas sanglants et violents comme ceux de maintenant. Ils reposaient surtout sur une ambiance, et c'est cela qui me séduisait en eux.

■ *Comment vous est venu à l'idée le sujet de* **The Plants are Watching** *?*

► Il y a un livre qui m'avait beaucoup impressionné : « The Secret Life of Plants », qui a été écrit par un policier, dans lequel on raconte certaines expériences qui ont été faites avec des plantes, en particulier au moyen de détecteurs de mensonge. Et puis j'avais lu un article rapportant l'histoire d'un meurtre dont on avait résolu le mystère grâce au « témoignage » d'une plante, là encore avec le contrôle de détecteurs de mensonge. C'était tout à fait le type de sujet que je cherchais. Le côté amusant de l'affaire, c'est qu'une fois le premier moment d'enthousiasme passé, je me suis renseigné plus précisément, et je me suis aperçu que non seulement les expériences décrites dans le livre n'avaient en fait jamais pu être contrôlées dans des conditions totalement scientifiques, mais qu'en plus l'article était, lui, un canular. Mais qu'importe, l'idée était là !

→





Le jeune réalisateur Jonathan Sarno présente son film au public.

→

■ *On a parfois l'impression que vous avez filmé* **The Plants are Watching** *presque comme un documentaire.*

► C'est curieux, ce que vous me dites là, car d'autres m'ont déjà fait la même remarque : pourtant, ce film n'a jamais été tourné dans un tel esprit. Il a au contraire été très travaillé, au niveau du découpage notamment, pour ménager un suspense croissant, ce qui n'est absolument pas l'optique d'un documentaire, bien qu'intervienne un côté technique, avec la machine reliée à la plante. Mais, en dehors de cela, la construction est dramatique, un peu dans l'esprit des films d'Hitchcock, avec plusieurs suspects en particulier.

■ *La fausse piste est donc un élément de votre cru...*

► Oui, tout à fait, avec l'idée que le personnage le plus suspect n'est pas le vrai coupable. Et cela marche si j'en juge par les applaudissements qui ont retenti au Rex à la mort de l'assassin — ou, du moins, de celui qu'on croit être l'assassin...

■ *Malgré tout, à la fin, le film devient brusquement violent, brutal. Pourquoi cette intrusion soudaine d'un élément qui n'y apparaissait pas ?*

► Je pense que c'était nécessaire et, d'ailleurs, je me suis efforcé d'être discret, par rapport à ce qui eût été possible. La violence a un impact énorme, selon moi, si on ne l'utilise que très peu. Dans **The Plants...**, c'était d'autant plus intéressant que je ne l'avais pas du tout utilisée : son impact était donc maximum. Notez que, néanmoins, je ne finis pas sur une scène de violence, ce qui me permet d'estomper cette dernière. C'était la fin logique de l'histoire que d'en venir aux séquences dans le monte-charge, mais je me suis empressé de passer à autre chose.

■ *Tout reste en effet en demi-teinte...*

► Oui, et plus qu'il n'y paraît au premier abord. Si vous vous souvenez du film **Les Innocents**, pendant toute sa durée on ne sait quelle est la part des faits réels et des hallucinations. Eh bien, j'ai procédé un peu de la même façon : toutes les évidences semblent démontrer la culpabilité du mari, bien que la machine montre Dusty. Mais, dans une scène où le personnage féminin médite sur Dusty, la machine ne bronche pas. Le doute subsiste donc à la fin : n'a-t-elle pas exécuté un innocent ? N'a-t-elle pas eu des hallucinations ? Il n'y a pas d'évidence vraie.

■ *Est-ce que cela a été un scénario difficile à écrire ?*

► Oui, très difficile car, pratiquement, c'était mon premier.

■ *Et pour trouver l'argent ?*

► Cela n'a guère été plus simple. Et les difficultés ne sont pas terminées : il faut à présent trouver des distributeurs. Or la politique de ces derniers est quelque chose de surprenant : on peut s'étonner du fait que **The Psychotronic Man**, que votre public a, par moments, sifflé, ait trouvé des distributeurs partout, alors que le mien, qui a été applaudi et qui est en général bien ressenti, n'en trouve pratiquement pas. A la fin, on peut se demander ce qu'est un film « commercial », dans la mesure où on a le sentiment que cela n'a plus rien à voir avec le public !

■ *Votre film a toutefois été présenté au Festival de Deauville...*

► Et vous l'y aviez vu ?

■ *Oui. Vous en avez l'air surpris ?*

► En effet. Cela fait plaisir de constater que certains journalistes vont plus loin que les autres, parce que, vous savez, Deauville, c'est toute une histoire. **The Plants...** fait partie des films produits par ce qu'on appelle des « indépendants » ; or, à Deauville, chacun sait que ce sont les grandes compagnies qui se taillent la part du lion. Mais, en général, elles ne veulent pas présenter leurs films réellement importants : ceux qu'elles montrent, malgré certains aspects, sont déjà secondaires. Les films produits par les « indépendants » ne sont là que pour donner à Deauville un côté plus artistique, une apparence de qualité. Mais on les montre à l'heure où beaucoup vont à la plage, et c'est tout : on ne m'a pas offert à Deauville la moindre possibilité d'une conférence de presse, ni même d'une interview. Et pas un journal, à ma connaissance, n'a parlé de mon film, en dehors du *Herald Tribune*, qui a dit que **The Plants...** était un des meilleurs films présentés à Deauville, meilleur que les « officiels », qu'il était déplorable que la presse ne l'ait pas couvert

et, plus généralement, que la presse, la « grande » presse en particulier, devrait avoir une opinion personnelle sur les films, plutôt que suivre les lignes tracées par les grandes compagnies. C'est vrai de bien d'autres films présentés, cette année et les précédentes, à Deauville, par des producteurs indépendants. D'ailleurs, une coalition de ces derniers se met en place aux U.S.A. pour boycotter Deauville. Ce festival est à nos yeux une honte. On se sert de nous pour donner de la classe, mais notre rôle est purement utilitaire et, une fois sur place, nous sommes quantité négligeable...

■ **The Plants...** *a néanmoins été vu aux U.S.A. ?*

► Oui, dans des conditions assez spéciales : dans des petites salles, d'abord. Et puis la Marine l'a vu, et l'a choisi pour le montrer dans tous ses bâtiments, en particulier dans les sous-marins. Alors là, notez bien qu'il est impossible de juger l'avis du public, car même s'il n'aime pas, les moyens de prendre la fuite sont assez restreints !

■ *Et l'accueil de la critique ?*

► C'est assez difficile à dire. On retombe sur le problème de tout à l'heure : les critiques officiels semblent faire des complexes. Dans le cas de films comme le mien, leur texte commence toujours par une phrase du genre : « bien que ce soit un indépendant, ce n'est pas mal... » Ils ont peur des indépendants, d'où la réserve initiale. Mais pratiquement toutes ont été finalement très bonnes. L'une d'elles, dans *Variety*, a même été exceptionnelle. Par contre, un critique important m'a réservé un commentaire des plus méchants. Mais il est le seul.

■ *Vous avez joué sur différents objectifs pour les prises de vues. Pourriez-vous nous donner quelques précisions ?*

► Dans certaines séquences surtout, j'avais envie de retrouver un peu l'expressionnisme allemand, et je voulais des prises de vues radicalement différentes du reste du film lorsque c'est le point de vue de la plante qui est montré. Je voulais, en fait, trois types de vues différents : un avec filtre, un peu style Hamilton, quand on regarde la plante, pour l'entourer d'une auréole de mystère ; un pour les scènes où c'est la plante qui voit ; un classique, pour les scènes ordinaires. Pour le second, j'avais pensé à un film qui rende les images très noir et blanc : c'est malheureusement un type de pellicule extrêmement difficile à se procurer. Quant à tourner directement en noir et blanc, la rupture risquait d'être trop nette, et il n'y a qu'un laboratoire qui développe le noir et blanc, à New York. C'est ainsi que j'ai été réduit à utiliser l'objectif déformant. Il m'offrait, notez bien, un élément supplémentaire : il distend l'espace. La terrasse, vue à travers lui, prend les proportions d'un terrain de football. Cela permet d'introduire une dimension irréelle, avec des distorsions très particulières.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** ■

Courrier du public du Festival

■ *« 1958, le chef-d'œuvre de Terence Fisher,* **Le Cauchemar de Dracula**, *son manoir de rêve, ses tentures de velours rouge, les entrées superbes de Christopher Lee et ses crocs menaçants. Vingt ans après, c'est Herzog et son* **Nosferatu**, *façon Murnau, tout aussi grandiose et Kinski-vampire sublime dans sa douleur. Pouvait-on imaginer vampires plus sensationnels ?*
Oui, depuis dimanche soir, il y a Frank Langella, sorti des classes surpeuplées de l'école « Dracula » ; il ne prend pas la relève des Lee et Kinski, mais rend un grand hommage au Prince des Ténèbres. Quelques scènes sont excellentes ; l'éclairage, la photo, les effets spéciaux, la musique merveilleuse donnent au film de John Badham toute sa beauté, et l'interprétation de Frank Langella, racé et sensuel, une « leçon de romantisme » ! (Carina Giovacchini)

■ *« Dimanche soir, le Festival s'est enfin distingué avec le film* **Dracula**, *de John Badham, dont la réalisation est parfaite et l'interprétation prodigieuse. Un nouveau Dieu du Cinéma est né en la personne de Frank Langella, dont le talent pulvérise tous les autres interprètes du Comte Dracula. Quant aux effets spéciaux, ils sont tout simplement sublimes. Le tout agrémenté d'une musique inoubliable de John Williams. Christopher Lee est mort. Vive Frank Langella ! »* (Yves Augu)

■ *« La province est revenue. Le Festival est meilleur qu'en mars. Bravo. Continuez ! »* (Liliane Tisserand)

■ **Harpya**, *de Raoul Servais, est un chef-d'œuvre de l'animation, de la conjugaison des styles (photos, dessins, personnages réels). Je pense qu'il ouvre une nouvelle voie pour la création d'un fantastique autre, d'un cinéma différent. Il peut servir de base à une autre forme d'effets spéciaux. Merci de l'avoir programmé. La diffusion des courts métrages est devenue si rare. »* (G. Boulenger)

■ **The Day Time Ended** *est peut-être un des plus beaux films fantastiques de l'année. Le réalisateur joue à fond la carte du merveilleux et, grâce à des effets spéciaux géniaux, parvient à nous faire adhérer totalement à l'histoire. Ce film est une totale réussite. La scène du combat des monstres est excellente, les apparitions des soucoupes volantes sont remarquablement conçues, la séquence finale est très belle. N'oublions pas l'apparition du petit gnome, extra, ainsi que l'arme spatiale ! C'est encore sous le charme que j'écris... »* (M.B.)

■ **Adèle n'a pas encore dîné** *: une extraordinaire comédie sans temps mort ni lourdeur, pleine de trouvailles. Décors, trucages, interprétation, tout est parfait. Fantastique ! »* (Laurent Akwin)

■ *« Je suis d'accord à 100 % avec la suggestion d'un spectateur qui propose une Nuit du Fantastique. J'ai tant de plaisir à ressentir pendant seulement 10 jours de l'année la chaude ambiance au Rex où une union inoubliable s'établit entre les passionnés, lutteurs d'un soir, pour une cause commune, celle de rétablir aux yeux de tous un genre cinématographique trop souvent sous-estimé ! »* (G.L.)

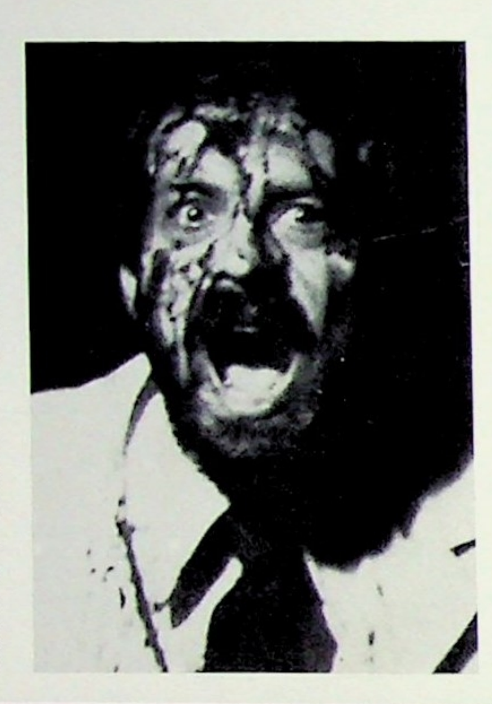
■ *« Depuis* **Pic-Nic at Hanging Rock** *jusqu'à* **Patrick**, *en passant par* **The Last Wave**, *le cinéma fantastique australien nous avait habitué à l'intrusion progressive du surnaturel dans la vie quotidienne.* **The Long Week-end** *s'inscrit parfaitement dans ce cycle de cinéma esthétique superbement beau. Je suis prêt à voir dix mauvais films pour un bon film comme celui de ce soir ! »* (Serge Leroy)

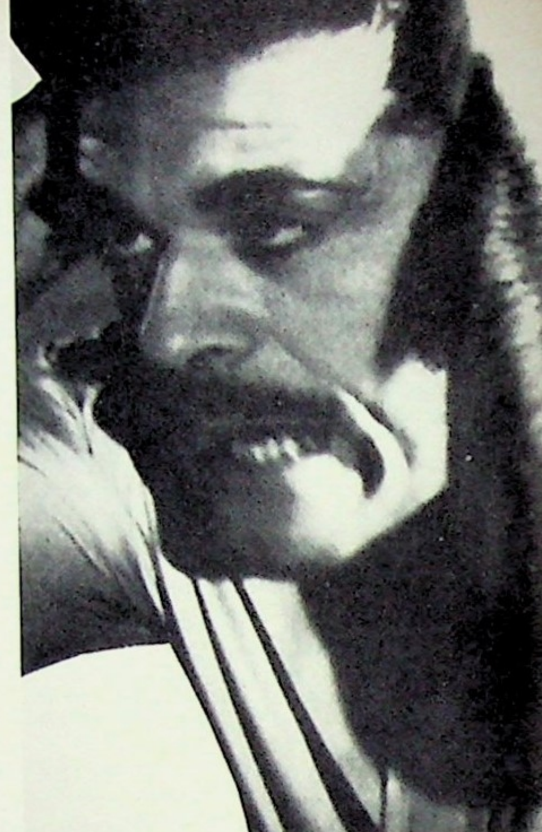
■ *« Voilà un authentique excellent film fantastique :* **The Long Week-end**. *Une atmosphère absolument envoûtante, un scénario beau et fort et une bande-son remarquable. Les scènes purement fantastiques (les bois, le veau de mer) sont démentes. Sur un thème déjà exploité, jamais on n'a fait quelque chose d'aussi intelligent. Je le définirai comme un cauchemar féerique.* **The Flesh and the Fiends** *est une pièce de musée ;* **Persecution** *comporte de bons moments, il est bien ficelé, avec de bons acteurs. »* (M.D.)

■ *« C'est la première fois dans ma vie que je vois un film comme* **L'Homme à détruire**. *Dans son genre féero-fantastico-merveilleux, on a tout à apprécier : les images, la mise en scène, l'humour et les décors. »* (A.D.)

The Psychotronic Man

■ Premier long métrage de Jack M. Sell, qui en a également assuré la photographie et le montage, **The Psychotronic Man** offre l'intérêt d'avoir été conçu par un technicien à l'individualisme forcené. L'étrangeté de son travail découle précisément de la liberté dont il a bénéficié dans le choix et la destination de la moindre image. Œuvre de pure création égocentrique, **The Psychotronic Man** ne suit un scénario précis que pendant un laps de temps assez court, avant de choisir l'outrance comme éthique. D'une agressivité implacable, le film de Jack M. Sell débute dans une ambiance oppressante de routes de campagne balayées par des tourbillons de feuilles mortes, et encadrées d'arbres décharnés. Des sons de cloche assortissent un sentiment de peur grandissant, qui va rapidement culminer lorsque le héros, coiffeur de son métier et père de famille moyenne de son état, s'aperçoit que sa voiture flotte dans les nuages, ballotée par une puissance surhumaine. Celle-ci se manifeste concrètement au niveau du bruitage, la bande sonore déversant un concert de grincements, de sifflements aigus et de chocs métalliques. Désormais, cette sursaturation assourdissante ne va plus décroître, pour accompagner le





Tourmenté par un insatiable désir de tuer, « l'homme psychotronique » n'hésite pas à se servir d'un pouvoir inconnu et meurtrier.

personnage principal dans une aventure dont la confusion même nous crispe jusqu'au malaise. Son pouvoir magnétique lui a-t-il été légué par une force extra-terrestre ou était-il latent au fond de lui, jusqu'à ce que le cauchemar fasse l'effet d'un détonateur ? Le parti pris du réalisateur a été de ne rien nous révéler. Interprété mécaniquement par un acteur monolithique, dont la silhouette massive se moque des fumées de cigarettes, des dominantes ocres et des éclairages impressionnistes qui se disputent l'écran, **The Psychotronic Man** repousse si loin les limites de l'artificiel qu'il parvient à définir un style. La mise en scène ne daigne jamais se rabattre au second degré, ce qui aurait, certes, désamorcé la violence d'un arsenal technique, où s'entremêlent le grand angle, le ralenti saccadé et l'animation image par image. Sous les assauts répétés de tant de procédés, assailli par le fracas sonore et l'hypertrophie visuelle, le spectateur est vidé de toute émotivité, et devient le jouet d'un spectacle à l'emporte-pièce, équivalent cinématographique d'un concert de musique « hard rock ».

Le film de Jac. M. Sell possède, en fait, la respiration d'une partition ultra-moderne, accélérant ses refrains pour aboutir à une improvisation survoltée, de celle qu'adoptent souvent les virtuoses de la guitare électrique. A cet effet, toute l'œuvre est soutenue par une musique vigoureuse, aux accents de cantiques électroniques. La longue poursuite dans les rues de Chicago, qui occupe les 30 dernières minutes, tire son impact d'un montage syncopé, en accord avec la base rythmique de l'orchestration. Les éclairs des phares des voitures lancées à vive allure finissent par remplir l'image d'un papillotement stroboscopique. Véritable spectacle de son et lumière, le film s'achève par une course haletante dans des ruelles obscures envahies de rats, entre les façades éclaboussées du bleu des gratte-ciel, au milieu des quartiers louches écorchés de néons multicolores... Entièrement livré à une frénésie hargneuse et incontrôlée, le réalisateur n'évite aucun piège, mais persiste dans sa démarche, avec l'espoir de nous faire partager ses exaspérations artificielles, et de dissimuler la petitesse de ses moyens sous la grandiloquence de son ouvrage. Mais le refus volontaire de filmer le déroulement des meurtres fissure un ensemble qui ne peut échapper aux chausses-trappes posées par son apparente démesure. Dans sa recherche d'une épouvante née de la gratuité, Sell n'a réussi qu'à hisser sa mise en scène au rang des victimes, sans perdre cependant le gain d'une réelle performance expérimentale. ■

Christophe Gans

The Quatermass Conclusion

■ Après **Le Monstre (Quatermass Experiment)**, **Terre contre satellite (Quatermass II)** et **Les Monstres de l'espace (Quatermass and the Pit)**, le professeur Bernard Quatermass, né il y a vingt-cinq ans de l'imagination du romancier-scénariste anglais Nigel Kneale, nous revient. Cette fois, l'aventure se situe dans un futur proche, mais dans un monde qui nous paraît très lointain : un monde délabré, sauvage, anarchique, aux décors faits de ruines et de carcasses de voitures qui ont, depuis longtemps, cessé de rouler. Un monde dans lequel on s'affronte sans règles, sans but. Un monde sordide, microcosme, à certains égards, de celui que nous connaissons, par-delà des apparences d'ordre qui nous aveuglent. Une terre qui n'est pas sans rappeler celle de **Zardoz**, et sur laquelle les excès des affrontements et de la violence côtoient ceux du mysticisme : car, tandis qu'une technologie réfugiée derrière d'épais remparts continue de diffuser des émissions de télévision, dont on peut se demander qui les regarde encore, et poursuit des expériences spatiales, dont on peut s'interroger sur le but, des bandes de jeunes, les « planet people », parcourent la campagne, parfois les villes, faisant cesser les luttes par la vertu de leur simple passage : comme hypnotisés, ils parlent d'une planète sur laquelle ils trouveront une vie meilleure, arborant des maquillages et des tenues qui ne sont pas sans rappeler certaines sectes actuelles. On le voit : sur cette Terre, tout semble n'être plus que paradoxe, incohérence et vanité. Non moins paradoxale est, sur cette toile de fond, la quête dans laquelle se lance le professeur Quatermass : celle de sa petite-fille disparue. Il y a bien longtemps que, retiré loin des hommes, il a compris que la science elle-même n'était source que d'erreurs et de catastrophes. Sa rencontre avec un jeune savant, le professeur Kapp, à l'occasion d'un accident survenu sur une station orbitale, et de la recherche des causes de celui-ci, le fera revenir à la fonction qui était sienne dans les précédents films : sauver l'humanité d'un péril venu d'outre-espace. Pourquoi cet accident aussi tragique qu'inexplicable ? Pourquoi cette anarchie croissante et irrationnelle dans la société humaine ? Pourquoi ces phénomènes étranges enregistrés sur les appareils de contrôle ? Pourquoi ces immenses rassemblements de jeunes en divers →

Dans un futur déchiré par l'anarchie, les amis du professeur Quatermass sauront-ils survivre ?





points du monde, tous caractérisés par une antique signification religieuse — rassemblements qui s'achèvent toujours, au moment de leur paroxysme, par l'apparition d'un mystérieux rayonnement venu de l'espace, qui efface toute trace de vie humaine sur le site et cristallise toute chose ? Peu à peu se dégage l'idée que tout cela est lié...

Une force venue d'une lointaine galaxie se nourrit de la substance humaine et, pour se manifester, a besoin d'être attirée par une forte concentration d'hommes, avec tout ce que cela implique de bruits, d'odeurs, d'émanations diverses dont l'accumulation sert de catalyseur et, pour ainsi dire, d'aimant.

Le Professeur Quatermass finira par résoudre l'énigme, sauver l'humanité et, dans le même instant qu'il perdra la vie, retrouver sa petite-fille.

La réalisation de Piers Haggard est efficace, soignée ; on remarquera le jeu particulièrement juste de John Mills — dont personne n'aura oublié l'éblouissante prestation dans **La Fille de Ryan** — et de Simon MacCorkindale — le séduisant et criminel jeune marié de **Mort sur le Nil**.

Mais la science-fiction n'est ici qu'un prétexte à grossir certains traits inquiétants de notre société, dont on peut se demander, en effet, s'ils n'y sont pas en germe, ne cherchant que l'occasion de se déchaîner. La peinture est convaincante et rend plausible ce monde aux apparences si lointaines. Dans dix ans, peut-être pas — c'est possible dans le film parce qu'il y a intervention extérieure — mais plus tard... ? Terrible interrogation qu'on n'ose souvent se poser, mais que nous suggèrent Nigel Kneale et Piers Haggard, à travers cette vision trop précise pour n'être qu'imaginaire et sans fondements puisés dans la réalité.

On peut déplorer que le film, tiré directement d'un feuilleton télévisé dont la durée était triple, souffre entre certaines scènes d'un manque de liaison. Mais, par-delà ce défaut passager et mineur, on retiendra surtout de **Quatermass Conclusion** qu'il est un modèle de la façon dont la science-fiction, par le jeu de la parabole, peut, tout en nous passionnant, poser les problèmes du monde moderne, avec bien plus de conviction que les films les plus réalistes. ■

Bertrand Borie

Quatermass s'interroge sur des incidents apparemment inexplicables, sans se douter que la solution se cache derrière les prophéties des « enfants de la planète ».

Entretien avec **Piers Haggard**

Ne croyez pas que l'Orient soit si loin de Paris. On le trouvait récemment près des berges de la Seine, aux Studios de Boulogne : il suffisait de pénétrer sur le grand plateau, pour se trouver brusquement entouré d'une foule de gardes chinois garantis d'origine, au milieu de décors chatoyants, grandioses, dominés par d'immenses statues de lions en or. De-ci de-là, un paravent chinois, un immense gâteau d'anniversaire en plâtre, surmonté d'une pagode. Et, au milieu de l'affairement des machinistes en jeans ou salopette, un autre garde, nettement moins chinois que les autres malgré son costume, vous demandant, dans un français impeccable, qui vous cherchiez...
Qui cherchais-je ? Exact ! Il y avait de quoi perdre un peu la tête. Un grand merci au garde pour m'avoir remis les pieds sur terre, avant de conduire mes pas vers Piers Haggard : le réalisateur de **Quatermass Conclusion**, film présenté en ouverture au 9e Festival du Film Fantastique, dirigeait, au milieu des somptueux décors du Palais de Fu Manchu, les prises de vues de **The Fiendish Plot of Fu Manchu**...

■ *Comment en êtes-vous venu au cinéma fantastique et de science-fiction ?*
► Cela a été une surprise pour moi d'en venir à ce type de cinéma. J'ai fait des tas de choses très différentes dans ma vie. J'ai débuté au théâtre, à l'université, comme beaucoup de metteurs en scène de ma génération en Angleterre : il n'y avait pas d'écoles de mise en scène, qu'il s'agît de théâtre, de cinéma ou de télévision. Beaucoup ont ainsi commencé par faire du théâtre, à l'université, en étudiant la littérature anglaise. De là, je suis passé au théâtre proprement dit, en travaillant au Théâtre National, puis à la télévision. C'était pour moi une transition, car je m'intéressais au cinéma, mais pour des raisons très diverses — familiales en particulier — il m'était difficile de m'y lancer directement, alors qu'on cherchait à cette époque du monde à la télévision. Là, je me suis toujours occupé d'émissions dramatiques — je veux dire par là que je n'ai jamais fait, par exemple, de documentaire — non que je n'aurais pas aimé, d'ailleurs.

■ *On ne vous l'a jamais proposé ?*
► Pas exactement. Je ne sais pas comment cela se passe en France mais, chez nous, tout est très compartimenté. Toutefois, dans le genre dramatique, j'ai souvent essayé de varier, en particulier en accentuant l'aspect musical — pour des comédies musicales à la télévision par exemple. Plus récemment, j'ai réalisé une série importante, qui m'a valu un prix : **Pennies from Heaven** — huit heures de projection rassemblant six épisodes — qui est une histoire assez sordide ayant pour cadre les années 30, et comptant des interventions musicales destinées à renforcer la psychologie, le côté spirituel de l'œuvre. Voilà typiquement le genre de mélange auquel j'aime me livrer entre le drame et la musique. C'est alors qu'est venu **Quatermass Conclusion**, réalisé en quatre épisodes pour la télévision, et qu'on a ensuite condensé pour en faire un film destiné au cinéma. Je dois dire que la science-fiction ne m'avait jamais spécialement intéressé auparavant. C'est un genre pour lequel j'avais beaucoup d'estime, et j'avais eu l'occasion d'admirer bien des œuvres s'y rapportant — le **2001** de Kubrick, pour ne citer que lui, moins pour les aspects spectaculaires que pour sa poésie et sa volonté d'exprimer quelque chose de puissant sur la vie, sur l'homme. Toutefois, l'un de mes premiers films de cinéma, en 1969, relevait manifestement du fantastique, mais pas dans le style Hammer, très théâtral et où le sourire n'est pas exclu ; c'était un film à petit budget, qui avait pour titre **Blood on Satan's Claw**[1].

■ *De quoi s'agissait-il ?*
► Il me faut vous préciser que j'ai été élevé à la campagne, en Écosse. La campagne et ses habitants servaient de cadre à cette histoire de sorcellerie, qui se déroulait dans un petit village. Je l'ai tourné pas loin de Londres, et je me suis efforcé de dégager une certaine poésie du

→

1. Ce film fut d'ailleurs présenté en France au 1er Festival de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, en mai 1972, sous le titre **La Nuit des maléfices** ! (N.D.L.R.)

A l'issue de la première mondiale de THE QUATERMASS CONCLUSION au Grand Rex, un dîner réunissait les membres de l'équipe du film.





tableau de la vie très dure de ces gens, et des perturbations qui peuvent affecter le climat psychologique d'une communauté. L'intrigue tournait autour du personnage du Diable : un jeune homme, en labourant, déterrait un œil, et dans celui-ci se trouvait un vers ; on comprenait que le Diable était apparu dans la région, et des poils commençaient à pousser aux gens qui se trouvaient en contact avec lui — cela, c'était le fantastique ; le caractère dramatique venait de ce que le Diable avait tendance à attirer les habitants, et plus particulièrement les jeunes. J'avais bien aimé faire ce film, qui a d'ailleurs eu un certain succès, puisqu'on l'a montré au National Theatre à plusieurs reprises. Je crois que ce qui a fait ce succès, c'est le caractère sérieux du film ; il présente un trait commun avec **Quatermass**, dans lequel ce n'est pas le côté « mécanique » de la science-fiction que j'ai mis en valeur, mais plutôt l'aspect humain : la toile de fond constituée par l'aspect sociologique, pour ne pas dire écologique, avec ce climat de fin du monde et tout ce qu'il peut engendrer de comportements.

■ **Blood on Satan's Claw** *était-il seulement un film de commande, ou bien est-ce vous qui aviez voulu le faire ? Aviez-vous, en particulier, participé au scénario ?*

► C'est-à-dire qu'on m'a, dans un premier temps, proposé le scénario. Mais j'y ai travaillé pour en établir la version définitive.

■ *Vous êtes de la famille du romancier H. Ridder Haggard. Que pensez-vous des films qu'on a tiré de ses œuvres, et souhaiteriez-vous vous-même en adapter à l'écran ?*

► Oui, c'était l'oncle de mon grand-père, qui l'a très bien connu. Disons tout de suite que je ne pourrais rien ajouter à de telles adaptations, dans la mesure où je ne possède aucun document permettant d'éclairer davantage ces œuvres, et où elles ne présentent pas de caractère autobiographique, hormis — mais c'est très général — le goût de l'Afrique : Ridder Haggard avait voyagé partout, dans sa jeunesse, comme assistant d'un avocat, et il avait notamment séjourné cinq ans en Afrique. Cela m'intéresserait, mais le problème c'est que de telles adaptations, pour être bien faites, nécessiteraient beaucoup d'argent. Les films qui ont été tirés de ses livres ont souvent été mal faits, faute de moyens financiers adaptés. Et je me demande si cela vaudrait la peine d'être tenté, sur le plan financier. A une certaine époque, d'ailleurs, j'ai été sollicité par la BBC pour une adaptation de « She ». Cela m'intéressait beaucoup mais, bien que le budget n'eût pas été exorbitant, le projet a dû être finalement abandonné. Les décors, en particulier, posaient un problème : Ridder Haggard aimait parsemer ses œuvres de détails qui les rendaient possibles, crédibles ; en particulier, dans « She », il y a les ruines, qui auraient coûté fort cher à reconstituer, et qui étaient nécessaires si l'on voulait pleinement respecter l'esprit de l'œuvre, pour des apparitions fort limitées dans le film. C'était davantage possible autrefois.

■ *Et dans* **Quatermass Conclusion**, *quel est le fond du sujet ?*

► Eh bien, vous le savez : nous nous trouvons dans un monde chaotique, dans lequel les différents éléments de population s'affrontent de façon anarchique, un monde que parcourent des bandes de jeunes, les « planet people », dont on ne sait pas grand-chose, sinon qu'ils ont des croyances vagues au sujet d'une planète, sur laquelle ils doivent trouver un refuge pour quitter ce monde désormais infernal. Et là-dessus se greffe l'intrigue proprement dite : la quête dans laquelle se lance Quatermass, à la recherche de sa petite-fille disparue, et le problème scientifique que posent certains phénomènes aux conséquences tragiques. On découvrira par la suite, progressivement, que tout est lié. Il y a donc là des thèmes sociologiques : que devient notre société ? Sans la technologie, où en sommes-nous ? Quels sont les conséquences d'un état de siège — car c'est bien à la limite de cela qu'il s'agit — sur une société ?

■ *Et vous avez collaboré au scénario ?*

► Dans ce film, pas vraiment, parce que c'était un projet vieux de deux ou trois ans, mais que la BBC n'avait pu mener à bien pour des raisons financières. Toutefois, j'ai formulé des critiques et demandé certains aménagements que l'auteur a accepté de faire. Mais on ne peut pas réellement parler de « collaboration ».

■ *Est-ce que ce film traduit tout de même votre conception personnelle, disons même philosophique, sur le monde moderne et la technologie ?*

► Je ne dirai pas que c'est mon point de vue personnel au sens strict. Mais ce n'en est pas moins un scénario qui nous offre des propositions intéressantes et frappantes, qui méritent qu'on y réfléchisse. Bien évidemment, dans un scénario que vous n'avez pas écrit vous-même, il y a toujours des éléments qui vous intéressent plus que les autres. Il y a dans ce film des séquences que j'aime beaucoup : par exemple, quand Quatermass revient à Londres la seconde fois, il tombe sur toute une colonie de vieilles gens qui vivent dans un labyrinthe constitué par des carcasses de voitures entassées, des gens qui chantent d'anciennes chansons du passé tout en buvant des extraits d'herbes : une façon de pouvoir exister dans la tourmente qui balaie la société. Le rapport est évident, puisque Quatermass lui-même est vieux. D'ailleurs il meurt dans le film...

■ *Est-ce à dire qu'on n'aura plus d'aventures autour du personnage de Quatermass ?*

► Pas forcément. On pourra toujours raconter d'autres péripéties de son existence, d'autant que cette histoire est située dans le futur, même si celui-ci est proche.

■ *Mais c'est curieux de faire ainsi mourir le héros d'une série. Était-ce déjà dans le scénario quand on vous l'a soumis ?*

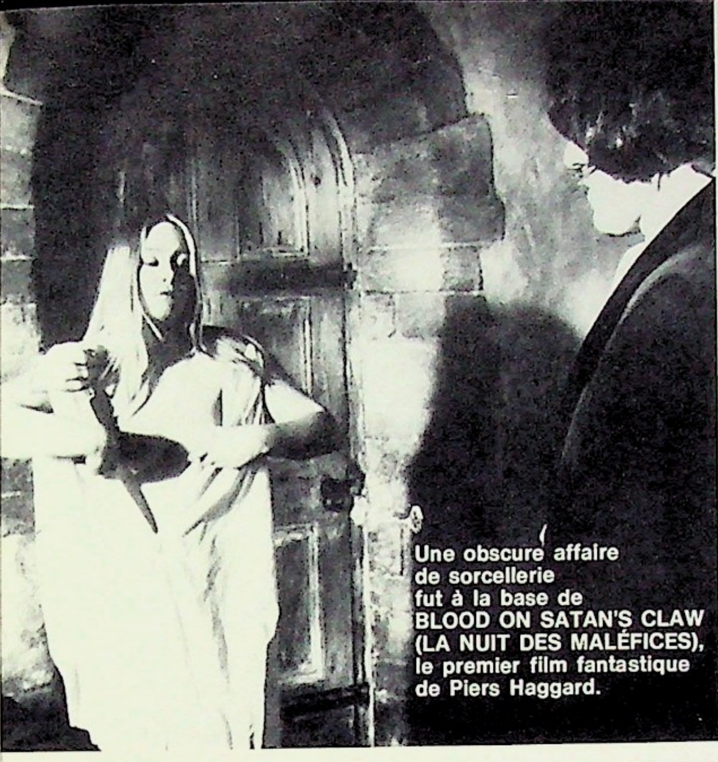
► Oui et, en effet, c'est curieux. Je m'en suis d'ailleurs étonné mais, quand je l'ai fait remarquer à l'auteur, cela l'a fait sourire. Je reconnais que, dans le film, c'est une solution satisfaisante sur le plan dramatique : l'histoire tourne à la tragédie, mais une tragédie optimiste, dans la mesure où sa mort permet de sauver l'humanité.

■ *Vous dites que la fin est optimiste. C'est vrai dans la mesure où le monde est sauvé. Mais qu'en est-il du désordre qui règne sur ce monde ?*

► On doit comprendre que tout est lié à la force qui agit sur la Terre, l'anarchie tout autant que les « planet people ». Il ne faut pas se laisser entraîner.

■ *Et comment situez-vous ce « Quatermass » par rapport aux autres ? Y a-t-il une évolution marquée, voire une rupture, ou bien reste-t-il fidèle à la tradition ?*

► Vous savez, on est dans un de ces cas où la « tradition » n'est pas vraiment organisée : les premiers scénarii datent de quinze à vingt ans, et étaient conçus au départ pour la télévision ; les deux premiers avaient été donnés en direct. Ensuite, ils ont tous été faits en films. Nigel Kneale n'est d'ailleurs pas très satisfait des films qui ont été faits et préfère, dans l'ensemble, les versions télévisées, même avec leurs imperfections, parce qu'il les juge plus fidèles.



Une obscure affaire
de sorcellerie
fut à la base de
BLOOD ON SATAN'S CLAW
(LA NUIT DES MALÉFICES),
le premier film fantastique
de Piers Haggard.







→

■ *C'était pourtant lui qui assurait les scénarii...*

► Non. Pour les films, on lui a tout d'abord enlevé ces derniers. C'est après seulement qu'il s'en est également occupé. Nigel Kneale est un homme très fin, qui a beaucoup de goût. Les premiers films étaient, selon lui, relativement « vulgaires ». C'est un homme qui a de l'imagination ; il est très attaché à une certaine poésie, que ne contenaient pas les films. Et, d'ailleurs, j'en suis assez fier, il a l'air très content de ce que j'ai fait.

■ *A-t-il assisté au tournage ?*

► Non. Par contre, quand j'avais un problème, où qu'il me venait une idée qui n'était pas dans le scénario, je lui téléphonais. Donc, pour revenir à votre question, je pense que si l'on passait **Quatermass Conclusion** à la suite des trois autres, on ne sentirait pas une évolution « organique ». Il y a des changements dans le style, dans la technique. En plus, ils sont adaptés à une actualité qui, elle-même, évolue énormément, le comédien principal n'est pas le même. Mais, dans un sens plus large — disons l'évolution du genre fantastique dans le cinéma anglais — alors là, on peut dire que c'est dans la ligne ; cela reste dans une certaine tradition. Il me semble toutefois que ce « Quatermass » présente la particularité d'être plus réaliste : cela n'a pas toujours l'air très science-fiction, même s'il y a un fond fantastique, qui demeure la source de la peur. Il reste la crainte de quelque chose que l'on sent, qui vient de l'extérieur, et qui plane sur l'esprit de tous. Et cela est entretenu par ces « planet people », qui semblent comme hypnotisés par une force : celle-ci les attire dans des lieux privilégiés, chargés eux aussi de mystère, comme Stonehenge, et l'on comprend, peu à peu, que c'est lorsque la violence s'exerce qu'ils sont ainsi plus particulièrement attirés. Ce sont aussi des lieux dont la signification religieuse est très antique.

■ *Là, vous vous rattachez à un thème important du Fantastique...*

► C'est, en effet, une idée assez traditionnelle, qui me touche parce qu'elle me paraît très poétique, d'autre part, cela n'est pas impossible. Il y a dans **Quatermass Conclusion** une confluence entre des thèmes de science-fiction « scientifique » et une histoire très simple : la recherche, par un grand-père, de sa petite-fille disparue. Avec tout ce qui s'ajoute : notions psychologiques, historiques, sociologiques, je crois finalement qu'il y a de quoi faire beaucoup penser dans ce film.

■ *Et qu'est-ce que vous apportent, en tant que réalisateur, artiste, le Fantastique et la Science-Fiction ? Qu'est-ce que cela vous permet d'exprimer en plus ?*

► Cela permet d'aborder des sujets qui restent très secrets dans la vie quotidienne des gens : on est, par exemple, plus libre pour parler de la mort, de Dieu, des rêves. C'est un biais plus poétique, et je trouve que le cinéma manque parfois de poésie. C'est en fait cela qui m'a frappé quand j'ai fait mon premier film fantastique : cette liberté pour parler des terreurs, des cauchemars, de choses très intimes à la limite, paranormales. Dans la mesure où ces choses existent et nous touchent de près, il est extrêmement important pour l'artiste de pouvoir les aborder.

■ *Vous pensez que cela est vrai même de problèmes sociologiques ou écologiques, qui peuvent être presque traités comme des documentaires ?*

► Pour moi c'est plus intéressant, en effet, de les traiter sous l'angle de l'imagination. N'oubliez pas d'ailleurs que les plus grands écrivains ou réalisateurs de science-fiction ont été des prophètes, et pas seulement sur le plan scientifique, technique. Or, c'était l'imagination, beaucoup plus que des informations, qu'ils avaient utilisée.

■ *Vos scènes de violence ne sont jamais sanglantes, et le maquillage de la jeune brûlée évite tout caractère horrible. Est-ce volontaire, et que pensez-vous de la violence au cinéma ?*

► Je n'aime pas du tout la violence comme on l'entend dans trop de films actuels : brutale, sanglante. Même quand on excuse cette violence en prétendant, comme certains, qu'on la montre pour essayer de la comprendre, de l'analyser. Il en va de même de l'érotisme. Il y a derrière tout cela un argument commercial condamnable, même si on n'ose l'avouer comme tel. Cependant, la violence existe et elle est intéressante : il faut donc s'en préoccuper, mais non sans quelques précautions selon moi. En ce qui concerne le maquillage de la brûlée — en fait, elle est plutôt « cristallisée » —, je crois qu'on entre pleinement dans le genre de cas où suggérer est de loin préférable, et plus efficace. Si le public ne voit pas très bien ce qu'elle a, le mystère reste plus entier.

■ *Dans* **Quatermass Conclusion**, *il y a des effets spéciaux dont on pourrait penser qu'ils sont contraignants pour le réalisateur, lors du tournage des scènes où ils apparaissent. Est-ce aussi votre avis ?*

► Au début, cela m'a un peu gêné, car je n'y étais pas habitué. Mais, surtout en devenant réalisateur de cinéma, cela s'est mis à m'intéresser de plus en plus. L'important, dans les effets spéciaux, c'est qu'ils aient leur utilité, qu'ils ne soient pas gratuits. Qu'ils ajoutent quelque chose à l'essence d'un scénario. Quand ils libèrent l'imagination, qu'ils sont soignés, je pense qu'ils peuvent même finir par engendrer une certaine poésie ou, du moins, qu'ils permettent de mieux l'exprimer : c'est manifeste, je pense, dans un film comme **Superman**. Si l'on voit les choses sous ce jour, je crois qu'en tant que réalisateur on ne peut pas se sentir lésé : disons qu'on met un autre chapeau, qu'il faut diriger l'attention vers d'autres centres d'intérêt : par exemple, la justesse avec laquelle on va utiliser ces effets spéciaux. J'ajoute que cela impose une discipline à laquelle il est enrichissant de se plier.

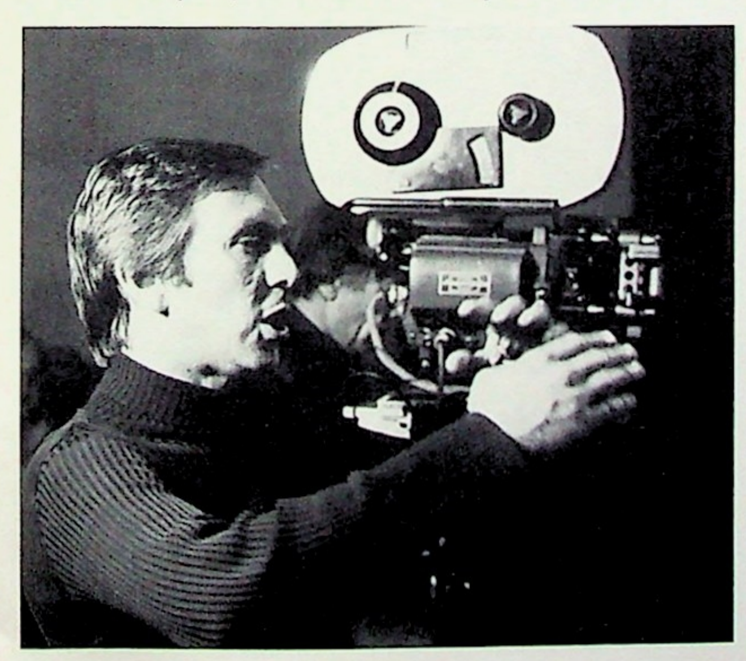
■ *Vous avez choisi de filmer l'agonie de Quatermass au ralenti. Est-ce que cela ne risque pas de passer pour un peu classique, voire facile ?*

► Peut-être, mais il y a une intention derrière le procédé : celle de distendre en quelque sorte le temps, en un moment où l'action est très rapide. A la vitesse normale, cela serait passé inaperçu, alors que, en divisant les secondes réelles en secondes fictives, je peux souligner l'effort désespéré de l'homme à l'agonie, et dramatiser son action — n'oubliez pas que, dans le temps réel, il n'a que quelques secondes pour accomplir son geste. Certes, le procédé n'a rien de nouveau, mais c'est le même problème que pour les effets spéciaux : le tout est de l'utiliser à bon escient, ou du moins avec une volonté spécifique. Une figure de style n'a pas forcément pour but d'être originale.

■ *Lorsqu'on voit le film* **Quatermass Conclusion**, *il y a des moments où l'on sent des coupures ; certaines liaisons manquent même. Est-ce vous qui avez déterminé les coupures ?*

► En fait, cela correspondait à une réalité commerciale : nous avions, au départ, tourné pour quatre épisodes de cinquante minutes, puis l'idée est venue que cela pourrait trouver un public au cinéma et à la télévision américaine, par le biais d'une retransmission, non pas de la série télévisée, mais du film. Cela se comprend dans la mesure où la

Quatermass tente de calmer les adolescents prêts à recevoir une « extrême onction » venue de l'espace, dans une œuvre du jeune réalisateur Piers Haggard.



série TV a coûté assez cher — environ 3 millions de dollars. Alors, pour que la durée du film corresponde à un cadre de temps adaptable à ceux pratiqués couramment à la télévision américaine, il a été décidé que la version abrégée devrait être exactement de 104 minutes. Et c'est là le problème : car je pense que dix minutes supplémentaires auraient suffi à supprimer ces lacunes. D'autant que, pour la télévision anglaise, nous étions à 25 images/seconde, alors que la télévision américaine tourne à 24 images/seconde. Je ne suis pour rien dans la décision : tout ce que j'ai pu faire, c'est déterminer les coupures. Au début, cela s'est fait sans mal. Mais, pour les dernières minutes à supprimer, cela a été terrible. Tout ce que je pouvais faire, c'était limiter les dégâts.

■ *Dans le cinéma anglais, on a beaucoup de films fantastiques, d'épouvante, mais pratiquement pas de science-fiction. Pourquoi, selon vous ?*

► C'est tout à fait exact. Mais, très franchement, je ne vois pas pourquoi. Remarquons cependant que, dans la littérature anglaise, la poésie tient une grande place, notamment tout l'aspect gothique. Cela explique l'attrait pour le fantastique. Mais, si l'on compare avec les U.S.A., on constate que cette dernière nation est, au contraire, très attirée par la technologie, et que celle-ci prime, en quelque sorte, sur l'imagination. Peut-être cela explique-t-il que les Américains fassent, eux, beaucoup de science-fiction. Cela nous ramène à la conception même de **Quatermass Conclusion** : science-fiction, certes, par le sujet, mais dans lequel l'aspect technologique est finalement des plus discrets...

→

→

■ *Un mot frappe, dans vos propos : celui de « poésie ». Vous semblez accorder à celle-ci une importance particulière. Comment faites-vous pour l'introduire dans vos films ?*
▶ C'est vrai. Cela n'est d'ailleurs pas un effort conscient, et votre remarque me fait sourire, car je ne l'avais pas vraiment remarqué moi-même. Mais c'est tout à fait juste. Je vous ai parlé de mes études à l'université : avant d'y aller, j'avais l'intention de devenir poète. Curieusement, l'étude de la littérature anglaise a détruit, sans que je sache pourquoi, cette volonté — ou disons plutôt que le théâtre a remplacé dans mon esprit la poésie. Et il me semble que la fiction gagne souvent à se détacher pour une part du matérialisme, tout en conservant une certaine réalité. Les pièces de Shakespeare sont « vraies » en ce qu'elles sont fidèles au cœur humain, mais elles ne sont pas réalistes. Je crois, d'ailleurs, que c'est cela qui m'a attiré dans le film que je réalise actuellement, **Fu Manchu**. L'imagination de Peter Sellers, qui en est le principal scénariste, a apporté les inventions les plus poétiques à l'intérieur du comique, car il a un sens de l'humour parfois éblouissant : par exemple, Nayland Smith, l'adversaire de Fu Manchu, est un type très amoureux de sa tondeuse, qui va finir par prendre un rôle très important dans le film.

■ *Mais, à vous entendre, ce* **Fu Manchu** *ne sera pas un film « sérieux » ?*
▶ Non, pas du tout, c'est un film plein d'humour. C'est comme un James Bond raté. La technologie y apparaît comme un curieux mélange de chinois, d'électricité primitive... C'est amusant, totalement irréel.

■ *Est-ce un sujet qui vous tenait à cœur, ou bien le hasard vous a-t-il fait croiser les traces de Fu Manchu ?*
▶ Non, je ne connaissais pas vraiment le personnage. Mais sachez que le film n'aura aucun rapport pratiquement avec les romans de Sax Rohmer : ils sont très racistes, le personnage central y est très cruel. C'est d'un autre siècle. Dans notre film, Fu Manchu est de ces méchants que vous aimez détester : il est méchant sans l'être vraiment, il est aimable, il a un certain charme : il est même plus aimable que le détective anglais qui le recherche. Il est plus « normal ». Il a beau avoir 108 ans, grâce à un élixir de jeunesse qui est le point de départ de toute l'histoire, il ne connaît pas les lubies presque séniles — la tondeuse par exemple — de son adversaire. On dit d'ailleurs dans le scénario que Nayland Smith est complètement « dérangé » à la suite des tortures que Fu Manchu lui a infligées. Tous deux finissent par être attachés l'un à l'autre... A la fin, on sait qu'ils continueront à lutter l'un contre l'autre : à la limite, ils n'ont pas d'autre « métier ».

■ *Est-ce délibérément une parodie des premiers* **Fu Manchu**, *qui étaient des films sérieux ?*
▶ Il y a des éléments parodiques, certes, mais ce n'est pas l'objet du film. Je ne crois pas d'ailleurs qu'une parodie serait ici intéressante : trop peu de gens connaissent l'original.

■ *On est néanmoins un peu dans le cadre d'une série, même si cet aspect demeure très superficiel. Si l'on songe aux* **James Bond**, *on s'aperçoit qu'ils se sont peu à peu détachés du sérieux — bien qu'ils ne l'eussent jamais été complètement. Vous-même orientez catégoriquement* **Fu Manchu** *vers le comique. Doit-on comprendre que c'est une forme d'évolution obligatoire pour ce genre de « séries » si l'on veut qu'elles survivent ?*
▶ Vous avez raison d'être prudent en ce qui concerne **Fu Manchu**, notre film ne s'inscrivant nullement, en dehors de la présence des principaux protagonistes, dans le cadre d'une série. Il est vrai qu'il était possible, il y a quinze ans, de traiter de tels sujets de façon sérieuse, que le racisme pouvait convenir même aux données commerciales du marché. Je ne sais s'il y aura d'autres **Fu Manchu**, mais le nôtre, dans l'esprit, ne peut être que le premier d'une nouvelle série. Le scénario a lui-même évolué. Et je crois, en effet, qu'à la question : l'histoire d'un méchant et de ses méfaits contre l'humanité doit-elle être présentée de façon comique au cinéma ? je répondrai par l'affirmative. Maintenant, je pense que les grands criminels, du style Fu Manchu ou des adversaires traditionnels de Bond, sont comiques.

■ *Vous donnez donc un nouveau style au genre, avec ce film ?*
▶ Oui, je pense que, dans le syle, nous introduisons quelque chose de très original. Savoir si d'autres voudront à leur tour s'en servir, c'est un problème différent. D'autant que nous varions beaucoup le propos. Il y a des moments tendres, d'autres poétiques, il y des chansons. Cela surprendra.

■ *Et vous ne vous êtes pas, même de loin, inspiré d'un des romans ?*
▶ Non. L'histoire est entièrement originale.

■ *Qui a choisi Peter Sellers ?*
▶ Plus exactement, c'est lui et le studio qui m'ont choisi. Le producteur Zev Braun, avait une ébauche de scénario et les droits, cela avait intéressé Peter Sellers. C'est comme cela que tout a commencé. Puis, je suis entré en scène. Il y a deux co-scénaristes, Jim Mocloney et Rudy Dochtermann, et moi-même, j'ai largement participé à l'élaboration du scénario définitif.

■ *Peter Sellers joue à la fois Fu Manchu et Nayland Smith. Est-ce lui qui a choisi de faire ce double rôle ?*
▶ Oui, tout à fait.

■ *Cela devient un peu une spécialité chez lui...*
▶ C'est exact, en effet, mais il peut se le permettre.

■ *Quelle importance accordez-vous à la musique — vous avez en effet parlé de chansons dans* **Fu Manchu** *et, dans* **Pennies from Heaven**, *d'interventions musicales qui étaient pour vous fort importantes ?*
▶ J'aime beaucoup la musique, et si je peux donner un rythme musical à des scènes, j'en suis très content. Je ressens beaucoup de choses d'un point de vue rythmique. J'accorde donc beaucoup d'importance à la musique, sous des angles différents : celle qui est écrite après le film, peut lui donner une dimension réellement particulière. D'ailleurs, j'aimerais bien réaliser une comédie musicale.

■ *En ce qui concerne l'univers de* **Fu Manchu**, *les décors sont-ils destinés à refléter cet aspect comique ?*
▶ En quelque sorte, oui. Vous avez le Palais de Fu Manchu, et notamment un rideau derrière lequel le personnage apparaît, avec un orgue : c'est très surprenant, pour un grand méchant ; il veut détruire le monde, mais, par ailleurs, il aime la musique, le music-hall ; ce n'est donc pas très sérieux. Et puis, ce décor du palais comporte des éléments chinois authentiques, mais aussi un côté clinquant, presque vulgaire, assez hollywoodien, qui participe nettement de la parodie.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** ■

Peter Sellers interprète les deux rôles principaux (celui du célèbre démiurge asiatique et de son adversaire) dans FU MANCHU, parodie policière des impérissables romans de Sax Rohmer, due à Piers Haggard.

Entretien avec **Nigel Kneale**

■ *Comment avez-vous commencé à écrire pour la télévision et le cinéma ?*
► J'avais écrit, quand j'étais jeune, des livres qu'on pourrait ranger dans la catégorie Science-Fiction. Au début des années 50, je suis entré à la BBC et, après un an de travail, j'ai rédigé ce qui était pour eux la première émission de science-fiction télévisée. C'était en six épisodes, et cela reprenait une idée qui n'est pas éloignée d'**Alien**, tout en étant différente : un vaisseau spatial qui ramenait sur terre une entité d'outre-espace. Mais cela restait à un niveau très humain, et je devais tenir compte du fait qu'il n'y avait aucun département des effets spéciaux à la BBC. J'ai dû les réaliser moi-même : le point culminant de l'histoire se situait dans l'abbaye de Westminster, à Londres, juste après le couronnement de la reine : j'avais pensé qu'ainsi tout le monde reconnaîtrait l'endroit. Et le monstre, c'était ma main passant à travers un mur, entourée d'un gant habillé de protubérances végétales. Ce film, c'était **Quatermass Experiment**. J'avais trouvé le nom du personnage en consultant l'annuaire téléphonique : il m'avait paru inhabituel.

■ *Donc la Science-Fiction vous a de bonne heure attiré ?*
► Oui, mais je ne possède moi-même aucune formation scientifique. Et, en fait, je ne crois pas écrire vraiment de la « science-fiction » au sens strict. Disons plutôt que j'utilise les formes du genre, quelques-unes de ses recettes, pour développer des idées qui m'intéressent.

■ *Qu'est-ce que cela vous apporte de particulier ?*
► Vous savez, je crois que le terme de Science-Fiction recouvre beaucoup de choses ; il est très vague. Cela va depuis ce qui touche à l'espace jusqu'à certains côtés de l'histoire de Frankenstein. Cela permet une certaine fantaisie. J'ai écrit par la suite deux autres séries sur Quatermass dans les années 50 : chaque fois la technique y était plus importante, parallèlement au développement de la technologie à la BBC elle-même. Et chacune des trois a été réalisée en direct : c'est comme cela qu'on procédait à l'époque. Cela rendait chaque fois l'entreprise excitante mais, bien sûr, assez dangereuse, car il y a une marge entre une scène de science-fiction réunissant des effets spéciaux — même élémentaires —, et une séquence laissant apparaître deux personnages qui dialoguent au milieu d'une pièce — ce qui était le cas le plus fréquent à la télévision. Les producteurs étaient à leur façon des pionniers : sans eux il n'y aurait jamais eu de Quatermass.

■ *C'étaient donc au départ seulement des séries télévisées ?*
► Oui. Ensuite, on a tiré des films, des scénarii, mais qui ont été réalisés séparément et qui duraient environ la moitié de la série TV. C'est la Hammer qui en a eu l'idée. Pour le deuxième et le troisième (**Quatermass II - Terre contre Satellite** et **Quatermass and the Pit - Les Monstres de l'espace**), j'ai collaboré au scénario, mais je n'avais aucune part à la production. Je ne les aime pas tellement dans l'ensemble, car ils s'écartent trop de l'original : en Angleterre, ils n'ont jamais atteint la popularité des séries TV. Par contre, dans les autres pays, on n'a pas vu ces dernières. Les scénarii ont d'ailleurs été édités en Angleterre, et viennent d'être réédités. Ce qui est plus curieux, c'est qu'ils ont été aussi édités en Italie, bien que les séries n'y aient pas été diffusées.

■ *Mais qui décidait des coupures, dans l'histoire ?*
► La décision appartenait intégralement à la Hammer. Chaque fois, c'était un travail laborieux que de réduire ces histoires de moitié, cela présentait énormément de difficulté.

■ *Mais pour* **Quatermass Conclusion**, *on sent nettement les coupures par moments, dans la version destinée au cinéma. Qu'en pensez-vous ?*
► Le travail pour ce film a été différent, puisqu'on n'a pas refait un film, mais qu'on est parti de la version télévisée directement. Cela signifie que, quand vous faites celle-ci, vous devez en même temps penser à la version abrégée. Mais on ne peut malgré tout éviter ce genre de lacunes, en raison d'impératifs qui interviennent par la suite.

■ *Qu'est-ce qui vous a donné l'idée du Professeur Quatermass ?*
► Mon idée dans le premier film, qui a déterminé les suivants, c'était de faire un savant, mais un savant d'un type original, sain, pas le type de savant fou qu'on rencontre trop souvent dans ce genre de film. Quand on imagine un personnage, il est un peu engendré par l'histoire, et il bâtit celle-ci à son tour. C'est comme cela qu'il y a eu un deuxième, puis un troisième Quatermass. Plusieurs acteurs — six en tout — ont interprété le rôle et, chacun, à son tour, l'a enrichi.

■ *Quatermass est votre personnage : pourquoi l'avoir tué ?*
► Il avait fait son temps. Je ne voulais pas en faire une sorte de Superman. Il y a vingt-cinq ans qu'il agit, et vieillit, et cette histoire se passe dans à peu près dix ans. C'est un vieux monsieur. C'est bien qu'il meure, c'est logique. Il ne faut pas saturer les gens.

■ *Dans vos histoires, les extra-terrestres représentent toujours une menace pour l'humanité. Est-ce seulement un élément dramatique, ou bien est-ce lié à une croyance de votre part ?*
► Je ne crois pas personnellement que si nous rencontrions des extra-terrestres, nous nous trouverions face à des êtres semblables à nous, parlant et pensant obligatoirement comme nous. Je pense que les entités venues de l'espace que j'ai mises en scène dans mes histoires sont, à la limite, possibles : dans la première histoire, je fais intervenir une existence qui repose sur un processus métabolique différent du nôtre ; dans **Quatermass and the Pit**, j'imagine qu'en fait l'invasion de la Terre s'est déroulée des millions d'années dans le passé : les Martiens sont des sortes d'insectes qui avaient tenté de coloniser notre planète parce que la leur mourait. Dans le dernier, l'invasion vient de plusieurs années-lumière, et les extra-terrestres ont déposé simplement des machines destinées à drainer les hommes vers des points précis. Mais il n'y a pas chez eux de volonté destructrice : simplement ils ont besoin de la substance humaine, et ils l'utilisent, comme nous-mêmes utilisons d'autres choses. Il n'y a pas d'hostilité de leur part.

■ *Dans* **Quatermass and the Pit** *et* **Quatermass Conclusion**, *on trouve l'idée que les extra-terrestres ont laissé quelque chose sur terre. Pourquoi, et que pensez-vous à ce sujet des théories de Von Danniken ?*
► Dans **Quatermass and the Pit** je suggère une entité totalement différente de nous, avec laquelle, par-delà les âges, nous ne pouvons

entrer en contact que par des moyens tout à fait spécifiques. Il n'y a pas de théories particulières derrière cela. Quant à Von Danniken, je pense qu'à sa façon il a, lui aussi, écrit de la science-fiction ; simplement, lui, il y croit...

■ *Dans chacun de vos films, on trouve un site privilégié : la vaste usine de* **Quatermass II**, *le métro de* **Quatermass and the Pit**, *les sites archéologiques de* **Quatermass Conclusion**. *Pourquoi ?*
► Je crois que c'est un moyen de donner plus d'impact à l'histoire, et un support à la mémoire du public qui, grâce à cette concentration, mémorise mieux.

■ *Au cours des vingt-cinq années qui ont vu naître les aventures de Quatermass, vous avez dû sans doute adapter le genre. En particulier, dans* **Quatermass Conclusion**, *une certaine place est donnée aux maquettes : est-ce dans la lignée de la mode actuelle de films comme* **Star Wars** *?*
► De toute façon, comme nous l'avons dit, dans les premiers, la technique nous contraignait. Et puis, nous nous efforcions que, dans ces films faits essentiellement pour la télévision, le contexte rappelle au maximum aux gens ce à quoi ils étaient accoutumés. Dans le dernier, au niveau des sites, des lieux, nous avons pris davantage de liberté. Cela se répercute sur le reste, dans la mesure où l'histoire s'y prête, mais loin de nous l'idée d'entrer en compétition avec **Star Wars** ou des films du même type. D'autre part, en ce qui nous concerne, c'est affaire de circonstances, non de mode.

■ *Pour revenir un peu sur votre carrière, vous avez écrit une série TV qui s'appelait* **Beasts**. *Pourriez-vous nous en dire quelques mots ?*
► C'était là aussi une série de six émissions, de tons différents : une comique, une d'horreur, etc. Dans l'une, d'ailleurs, apparaissait Simon MacCorkindale, qui joue dans **Quatermass Conclusion**. Certains bénéficiaient d'effets spéciaux, d'autres non. On a appelé la série **Beasts**, parce que dans chaque émission apparaissait un élément déterminant : un animal, mort ou vivant, qu'on ne voyait pas forcément, mais qui était dans l'esprit des spectateurs. Par exemple, dans l'une d'elles, des gens s'apercevaient que des rats avaient envahi le sous-sol d'une maison de campagne qu'ils habitaient : les animaux allaient jusqu'à couper le téléphone. Un climat de terreur s'installait, mais on ne voyait jamais les animaux. Il n'y avait que des bruits, tous synthétiques : nous n'avons même pas utilisé le bruit de rats, mais le jeu des acteurs, excellent, suffisait à lui seul à engendrer le climat.

■ *Est-ce que vous collaborez avec les réalisateurs ?*
► J'essaie, en général, de le faire. Mais, au moment du tournage de **Quatermass Conclusion**, je travaillais à une version romancée de l'histoire. Je n'ai donc malheureusement pas pu assister au tournage. Toutefois, le résultat me plaît beaucoup.

■ *Vous avez travaillé pour la télévision et pour des grandes compagnies de cinéma. Que préférez-vous ?*
► La télévision, parce qu'en général on est sûr que les films seront faits. Alors que j'ai écrit pour le cinéma des films qui n'ont finalement jamais vu le jour. Mais, même avec la télévision, cela peut se produire : j'ai connu le cas, dans les années 60, avec une série qui n'avait d'ailleurs rien à voir avec la science-fiction, une histoire de suicides de jeunes, et la BBC a finalement jugé que c'était dangereux de la passer. La 20th Century-Fox a été un moment tentée, puis a renoncé pour la même raison. C'est un autre genre de désagrément...



M. et Mme Nigel Kneale dans l'ambiance animée du Grand Rex.

■ *Dans votre filmographie, on remarque la présence d'***HMS Defiant (Les Mutinés du Téméraire)**, *film historique à grand spectacle. Cela a dû être une expérience particulière pour vous : aimeriez-vous recommencer ?*
► La Columbia voulait adapter un livre sur ce sujet, et cela a donné un film passionnant, que Lewis Gilbert a produit et fort bien mis en scène. Mais l'histoire n'était pas très bonne, elle refusait de prendre fin, et je n'y pouvais rien. Ceci dit, je n'aimerais pas particulièrement écrire le scénario d'un autre film historique. En fait, je ne peux pas dire que je sois plus spécialement attiré par tel ou tel type de film. Ce qui compte, avant tout, c'est que l'histoire soit bonne, me plaise.

■ *Avez-vous actuellement des projets ? Souhaiteriez-vous faire un film d'épouvante ?*
► Non, je n'aime pas tellement l'épouvante, même si certains de mes scénarii contiennent des passages qui s'en rapprochent. Quant aux projets, j'en ai : en particulier un livre. Mon premier livre, un recueil d'histoires courtes, paru en 1950, m'a valu un prix, mais ne m'a pas rapporté d'argent : j'ai compris alors que ce n'était pas ainsi que je vivrais. Mon second livre, je l'ai écrit l'an dernier ! C'est *Quatermass Conclusion* : il est très différent du film sur bien des points ; car, pour lui, je pouvais disposer du budget que je voulais... Et puis, je songe aussi à une autre série télévisée, comique cette fois.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** ■

Entretien avec **Simon MacCorkindale**

■ *Comment êtes-vous devenu acteur ?*
► J'ai commencé à apprendre le métier dans une école dramatique de Londres qui s'appelle le Studio 68, puis je suis allé au Repertory, ce qui est la voie traditionnelle. Je suis venu au cinéma assez tôt, après cela, puisque ma première apparition a été dans **Juggernaut**, avec Omar Sharif et Richard Harris. C'était en 1974, un tout petit rôle, dix secondes peut-être dans le script, mais c'était un début. Puis cela a été **Jésus de Nazareth**, de Franco Zeffirelli, qui m'a mené tout droit à **Mort sur le Nil**, car le directeur du casting était le même pour les deux films.

■ *Il y a eu aussi la série de la BBC,* **I Claudius**. *Pourriez-vous parler de votre rôle dans celle-ci et dans* **Jésus de Nazareth** *?*
► Dans les deux films, je jouais un personnage du nom de Lucius. Dans **I Claudius**, c'était le petit-fils d'Auguste, un des nombreux personnages qui s'éprenaient de Livie, et j'étais tué dans un accident. Un rôle très intéressant. Dans **Jésus**, Lucius est un soldat romain, et c'est lui notamment qui découvre le sépulcre vide et en avertit les autorités.

■ *Cela vous a-t-il plu de tourner dans des films historiques ?*
► Oui, j'ai trouvé cela passionnant. J'ajoute que, faisant partie de ces comédiens qui ont reçu une formation très classique, je suis attiré par ces périodes et que, finalement, je crois que je peux parvenir à être plus convaincant dans des rôles de ce type que dans des films modernes. Cela ne signifie pas, bien sûr, que je n'aime pas ces derniers. Et puis, travailler avec Zeffirelli est également passionnant en soi.

■ *Pouvez-vous parler un peu de travail avec lui ?*
► C'est un réalisateur extraordinaire : il « voit » parfaitement ce qu'il veut obtenir, et avec beaucoup de clarté, et il sait le communiquer aux comédiens. Il y a dans son travail — un travail très dur, très consciencieux —, beaucoup d'instinct, mais c'est en même temps une forme de travail très créative, enrichissante. Il est attentif à tout, en particulier aux couleurs, aux éclairages, qui sont très inspirés chez lui des peintures de la Renaissance. Et quand on voit le film après, on le redécouvre grâce à la perfection de la recherche esthétique qui vient s'ajouter à tout ce dont on a pu être conscient pendant le tournage. Le seul problème avec lui, mais qui n'a rien à voir avec l'art, c'est que son anglais n'est pas toujours suffisant pour que s'établissent toutes les nuances du dialogue ce qui, parfois, provoque quelques difficultés. Mais il est très ouvert, et un véritable rapport de collaboration s'établit très aisément avec lui. En plus, il aime les acteurs anglais : il pense que ce sont les meilleurs au monde et, si vous regardez bien ses films, il en utilise toujours. **The Champ** est le premier dans lequel il n'en a employé aucun.

■ *C'est donc agréable pour un comédien de travailler avec lui ?*
► Oui, extrêmement. Il sait ce qu'il veut, mais il a l'art de vous faire entrer dans son jeu de vous-même, en restant ouvert aux suggestions.

■ *Beaucoup de gens ont été étonnés de voir qu'il avait abordé avec autant de conviction le théâtre shakespearien. En tant qu'Anglais, que pensez-vous de ses films sur ce sujet ? Et comment les situez-vous par rapport à ceux de Laurence Olivier ou d'Orson Welles ?*

► C'est une question très intéressante. Il faut remarquer qu'il n'a traité dans le répertoire shakespearien que des films ayant pour cadre l'Italie. Et je crois que dans **Roméo et Juliette** ou **La Mégère apprivoisée**, il a su introduire cet état d'esprit si spécifiquement latin que Shakespeare avait lui-même senti et souhaitait y introduire. Il a ainsi su rendre ces pièces parfaitement crédibles. C'est une qualité que vous aurez du mal à trouver dans des versions anglo-saxonnes. Il a donné une chaleur de sentiments, une vivacité qui, seules, pouvaient restituer l'esprit même des pièces. Ce qu'il aurait fait avec des pièces au contexte nordique ou typiquement anglo-saxon, je l'ignore : mais je pense qu'il ne s'y serait pas risqué. Et je crois qu'on trouve une démarche semblable chez Laurence Olivier et Orson Welles qui, à l'inverse, n'ont jamais touché aux sujets « latins ». Franco Zeffirelli a prouvé qu'on pouvait ajouter quelque chose à certaines œuvres de Shakespeare pour leur donner un souffle supplémentaire.

■ *Un bruit a pourtant couru, il y a quelques années, selon lequel il projetait un* **Hamlet**, *avec Richard Burton...*
► Il n'en a jamais parlé devant moi mais, paradoxalement, je crois que cela pourrait donner un excellent résultat. En effet, bien qu'il ne s'agisse pas, cette fois, d'une pièce se déroulant dans l'Europe latine, il y a dans le personnage d'Hamlet, et par conséquent dans la pièce elle-même, un bouillonnement qui n'est pas sans rapport avec le tempérament latin.

■ *Est-ce que vous avez joué au théâtre ?*
► Oui, un peu, en particulier au Repertory Theater. Et je prépare actuellement un « one man show », *The Importance of Being Oscar*, de Michael Mac Liammoir, qui est mort en mars de l'année dernière, mais qui, avant sa mort, m'avait donné les droits.

■ *Le titre rappelle étrangement celui de la pièce d'Oscar Wilde : « The Importance of Being Earnest ». Quel est le rapport ?*
► C'est l'histoire d'Oscar Wilde, racontée à la première personne par moi-même, en tant que narrateur. Et le texte consiste en partie en un montage d'extraits de ses œuvres.

■ *Dans* **Mort sur le Nil**, *de John Guillermin, votre rôle était quelque peu différent...*
► Oui. Là, je jouais un jeune homme, assez pauvre, qui s'éprenait d'une riche héritière américaine, et l'épousait, avant tout pour l'argent. On s'apercevait que son amour était en réalité tourné vers celle qu'il avait aimée en premier, et que c'était lui le coupable du meurtre de sa femme. Mais cela n'apparaissait qu'à l'extrême fin. Pendant tout le film, mon rôle était celui d'un jeune homme romantique.

■ *Vous étiez donc, en fait, un « méchant » qui se donnait le beau rôle. Cela vous a-t-il posé des problèmes particuliers, en tant qu'acteur, de jouer sur les deux tableaux ?*
► Le malheur, avec Agatha Christie, c'est que vous devez rester, sur le plan de l'émotion, au premier degré. Si vous êtes supposé être le héros, c'est cela que vous devez jouer, sans coloration aucune pour sous-entendre votre vraie nature. Parce que, dans ce cas, tout ce que vous feriez qui puisse paraître ambigu pourrait donner une indication au public et lui faire se demander si, tout compte fait, malgré vos dehors

sympathique, vous n'êtes pas le meurtrier. Vous pouvez être le meilleur acteur de composition du monde, il faut que vous limitiez à une seule dimension du personnage. Sinon, vous faites manquer à Agatha Christie son but.

■ *Et vous auriez préféré jouer sur deux dimensions ?*
► Oh ! oui, deux, trois, et même plus ! Mais c'est toujours le problème, et pour tout le monde, quand vous jouez un film inspiré par Agatha Christie : vous devez vous cantonner dans une seule dimension. Par contre, le rôle que je tiens dans le film que je viens de tourner, **The Riddle of the Sands**, se situe davantage à plusieurs niveaux.

■ *A quoi devez-vous d'avoir été choisi pour le rôle du Docteur Joseph Kapp, dans* **The Quatermass Conclusion** *?*
► L'un des producteurs exécutifs avait tout simplement été mêlé à la production de **Mort sur le Nil**. Or, ils voulaient deux ou trois vedettes qui ne soient pas connues seulement en Angleterre, et ce dernier film avait eu une très large distribution dans le monde entier.

■ *C'était votre premier film de science-fiction. Est-ce que cela a été une expérience intéressante pour vous ?*
► Très intéressante, et qui n'a donné lieu à aucune déception. Mais cela n'est pas seulement dû au fait que c'était de la science-fiction et que le sujet en lui-même était passionnant. J'avais déjà travaillé sur un film de télévision écrit par Nigel Kneale ; John Mills est un acteur remarquable ; et Piers Haggard est de ces réalisateurs avec lesquels il est agréable de travailler. Mais je crois que ce qui rend intéressant le fait de tourner pour la science-fiction, c'est que vous vous trouvez plongé dans un monde qui est extérieur, étranger à votre expérience personnelle. Vous devez donc vous servir de votre imagination beaucoup plus que pour un film réaliste, dans lequel vous utilisez des connaissances livresques, ou issues de la fréquentation des autres. En science-fiction, vous travaillez à un niveau plus élevé, en faisant entrer dans votre jeu une aura d'inconnu. C'est souvent plus difficile, parce que cela nécessite une tension particulière, surtout quand il faut en plus entretenir un climat de peur. Dans **Quatermass**, par exemple, il ne me fallait pas m'efforcer de paraître bon : ce n'était pas le problème. Par contre, je devais constamment donner l'impression d'un certain épuisement, de quelqu'un qui vit dans l'angoisse. C'est à la longue éprouvant. C'est d'ailleurs plus intéressant que d'avoir l'air gentil.

■ *Mais cela ne présente-t-il pas certaines difficultés au cinéma, où les scènes sont tournées dans le désordre, et plusieurs fois de suite, sans qu'on puisse s'intégrer dans la continuité de l'histoire ? Peut-on vraiment se « dépayser », ou bien reste-t-on constamment, malgré le sujet, en contact avec la réalité ?*
► Vous savez, un acteur se doit de rester tout le temps maître de lui-même. C'est-à-dire que, même au théâtre, il ne peut se permettre de se laisser totalement emporter par son rôle. C'est donc moins gênant qu'on peut le penser au cinéma. Au contraire. Au théâtre, vous devez constamment rester en contact avec le public, à l'écoute de celui-ci. Malgré les apparences, on peut entrer parfois davantage dans la peau du personnage au cinéma, et c'est pourquoi j'aime tant travailler pour la caméra.

■ *Est-ce vrai aussi dans des films comme* **Quatermass** *où, contrairement à* **Star Wars** *par exemple, qui crée un monde totalement imaginaire, bon nombre d'éléments sont d'un réalisme certain ?*
► Oui, c'est possible, mais l'effort à faire est plus grand, car il est sûr

→



Première de QUATERMASS CONCLUSION
(de g. à d. : Paul Kijzer, Muir Sutherland, Piers Haggard, Alain Schlockoff, Simon McCorkindale et Jacques Itah).

Sur scène, aux côtés d'Alain Schlockoff : Simon McCorkindale et Nigel Kneale.



→ que, comme vous le dites, dans **Quatermass**, le cadre lui-même dépayse peu.

■ *Et le fait que les effets spéciaux soient réalisés après n'est-il pas, lui aussi, gênant ?*
► Si, bien sûr, parce que vous devez les imaginer, faire comme s'ils se déroulaient réellement devant vos yeux. Il y a tout un travail d'entente préalable aussi bien avec le réalisateur qu'avec les autres acteurs qui devient nécessaire.

■ *Aimeriez-vous jouer dans un vrai film de science-fiction, ou même d'horreur ?*
► Oui. Mais j'aime en particulier les « thrillers » psychologiques. C'est pourquoi un film comme **Quatermass** est intéressant pour moi, parce qu'il ne se limite pas à la science-fiction. Ceci dit j'aimerais jouer dans un film de science-fiction pure, comme **Star Wars**. Cependant, j'ai aussi le sentiment qu'après en avoir fait un, cela me suffirait.

■ *Et comment cela s'est-il passé avec John Mills ?*
► John Mills est un très grand acteur. Son jeu dans **La Fille de Ryan** était réellement merveilleux, et lui avait d'ailleurs valu un Oscar, ce qui était d'autant plus remarquable que, dans ce rôle, il ne parlait pas. C'était son seul jeu de physionomie qui intervenait ! C'est un homme très intelligent, travailleur, un vrai professionnel. Et la façon dont il se donne physiquement — voyez ses maquillages dans le film — est en soi surprenante. Il suscite vraiment l'admiration. J'ajoute qu'il m'a énormément aidé : nos relations ont été excellentes. Tout acteur a beaucoup à apprendre, et John, qui a des dizaines de films derrière lui, est le premier à le dire. Je suis convaincu que l'échange entre nous ne s'est d'ailleurs pas fait en sens unique.

■ *Vous avez jusqu'à présent une carrière très éclectique. En êtes-vous satisfait ?*
► Oui. Je rêve de toujours jouer des choses différentes. Mais il y a un problème cependant. Si un acteur veut devenir réellement populaire, il faut que, par-delà les différences, il crée un personnage qui se retrouve, en filigrane, de film en film. Pour l'instant, j'apparais avec des visages très divers dans chaque film. C'est, certes, plus intéressant, mais le public établit moins aisément le lien. C'est donc à double tranchant. Il peut être utile pour un comédien, le temps de se faire connaître, de jouer quelques années un même type de rôles.

■ *Dans la mesure où votre personnage de* **Mort sur le Nil** *était en apparence bon, vous n'avez joué, jusqu'à présent, que des rôles sympathiques. Aimeriez-vous jouer le rôle d'un « méchant » ?*
► Oui, beaucoup. J'ai d'ailleurs failli, pour la télévision américaine. Mais c'était finalement le même type de personnage que dans **Mort sur le Nil** et, là aussi, il fallait le jouer au premier degré seulement. Dans **The Riddle of the Sand**, qui est une histoire d'espionnage située en 1901, j'ai un rôle très intéressant, beaucoup plus complexe, et qui m'a permis de jouer avec Michael York, avec qui on m'a parfois confondu. Nous avons d'ailleurs eu d'excellentes relations.

■ *Et quels sont vos projets ?*
► J'ai terminé il y a peu **Cabo Bianco** avec, notamment, Jason Robards et Dominique Sanda : l'histoire de quatre espions, de nationalité différente, à la recherche d'un trésor. J'ai deux ou trois projets, mais rien d'absolument sûr pour l'instant.

■ *Qu'est-ce qui vous fait accepter un rôle ?*
► Beaucoup de choses, mais, essentiellement, le fait que je me sente en sympathie avec le personnage, que je puisse faire quelque chose, lui donner une dimension. Mais entrent aussi en ligne de compte les autres acteurs, le réalisateur : certains ont la réputation d'être difficiles, d'autres, par leur réputation, vous donnent envie de travailler avec eux, même si film ne vous attire qu'à moitié.

■ *Et pensez-vous qu'un comédien puisse donner une apparence de qualité à un film médiocre ?*
► J'en suis convaincu. Bien des films, partant d'un scénario de mauvaise qualité, ont été sauvés par le jeu des comédiens. Je pense d'ailleurs que, malheureusement, l'inverse est également vrai.

■ *Croyez-vous qu'il soit intéressant, voire plus facile, pour un comédien de jouer un rôle spécialement écrit par lui ?*
► Je ne peux parler par expérience personnelle, mais je pense sincèrement que oui. Et j'aimerai que cela m'arrive. Car, si le scénariste a consciencieusement fait son travail, il a tenu compte de la personnalité profonde de l'acteur. Et puis, dans sa carrière, il y a des moments où un comédien a vraiment envie de faire certaines choses bien précises. Alors, dans ce cas, c'est l'occasion rêvée. Plus vous vous sentez concerné par le personnage, plus il correspond à la peau dans laquelle vous avez envie d'entrer, meilleur vous serez. Cela fait partie du métier.

■ *Mais, d'un autre côté, c'est à vous de déterminer les limites du personnage...*
► C'est également vrai, et ce n'est pas toujours facile. Par ailleurs, quand le personnage vous est imposé, il vous faut trouver le point de convergence entre vous et lui, ce qui peut prendre beaucoup de temps.

■ *Qu'en est-il justement quand il s'agit d'un personnage antipathique ?*
► Le problème ne se situe pas à ce niveau. Cela ne signifie pas qu'il ne peut vous permettre d'exprimer quelque chose. A l'inverse, combien de personnages « sympathiques » sont profondément ennuyeux ?

■ *Et envisagez-vous d'écrire par la suite des scénarii, ou même de devenir réalisateur ?*
► Certainement. Ce qui est frustrant, quand vous n'êtes que comédien, c'est que vous êtes mêlé aux projets après que leur élaboration soit achevée, et que vous les quittez avant qu'ils soient terminés. Et très fréquemment, vous éprouvez des déceptions devant le résultat final : des choses ont disparu que vous aviez particulièrement aimé faire. Cela avait sans doute une utilité. Mais la déception est là. Ou, d'autres fois, c'est au niveau de la bande sonore que vous avez des surprises. L'idéal serait qu'un film soit un travail de toute l'équipe, d'un bout à l'autre. Mais cela, c'est de l'utopie, c'est totalement impossible pour de multiples raisons. C'est pourquoi, indépendamment de toute volonté d'expression, j'aimerais, dans le futur, me mêler plus intimement sinon à toutes, du moins à certaines des productions dans lesquelles j'interviendrai.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** ■

Génériques des longs métrages en compétition



Le Festival vu par Piem !
(extrait du « Figaro » du 15 nov. 1979)

Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Les catalogues illustrés des précédents Festivals [1976, 1977, 1978, 1979 (mars), 1979 (novembre)] sont en vente à Publi-Ciné, 92, Champs-Élysées 75008 Paris. Prix de chaque exemplaire : 10 F

ADÈLE N'A PAS ENCORE DINÉ (ADELA JESTE NEVECERELA)

Tchécoslovaquie, 1977. **Réal. :** *Oldrich Lipsky.* **Sc. :** *Jiri Breecka.* **Ph. :** *Jaroslav Kucera.* **Mus. :** *Lubos Fiser.* **Int. :** *Michal Docolomansky (Nick Carter), Rudolf Hrusinsky (Josef Ledvina), Milos Kopecky (le baron Kratzmar), Ladislas Pesek (le professeur Bocek), Nada Konvalinkova, Martin Ruzek.* **Prod. :** *Studio Barrandov. Couleurs. 102'.*

LA BELLE ET LA BÊTE (PANNA A NETVOR)

Tchécoslovaquie, 1979. **Réal. :** *Juraj Herz.* **Sc. :** *Ota Hofman, d'après la pièce de Frantisek Hrubin.* **Mus. :** *Tetr Hanka.* **Int. :** *Zdena Studenkova (Belle), Vlastimil Harapes (la Bête), Jana Brejchova (Gabina), Suzana Kocurikova (Malinka), Vaclav Voska.* **Prod. :** *Czechoslovak Film Prod. Couleurs. 88'.*

THE BURNING

U.S.A., 1979. **Réal. :** *Joseph Ellison.* **Sc. :** *J. Ellison, Ellen Hammill, Joseph Masefi.* **Ph. :** *Oliver Cwood.* **Mus. :** *Richard Einhorn.* **Prod. :** *Turbine Films.* **Int. :** *Dan Grimaldi, Robert Osth, Ruth Tardick, Charles Bonet, William Ricci. Couleurs. 77'.*

EL CAMINANTE

Espagne, 1979. **Réal. :** *Jacinto Molina.* **Sc. :** *Jacinto Molina, Eduarda Targioni.* **Ph. :** *Alejandro Ulloa.* **Mus. :** *Angel Arteaga.* **Prod. :** *Horus Film.* **Int. :** *Paul Naschy, Blanca Estrada, Silvia Aguilar, Rafael Hernandez, Pepe Ruiz, Adriana Vega, David Rocha, Rafael Conesa. Couleurs. 89'.*

THE DAY TIME ENDED

U.S.A., 1979. **Réal. :** *John « Bud » Cardos.* **Sc. :** *Wayne Schmidt, J. Larry Carroll, David Schmoeller, d'après une histoire de Steve Neill.* **Ph. :** *John Morill.* **Mus. :** *Richard Band.* **Eff. Sp. :** *David Allen.* **Prod. :** *Charles Band.* **Int. :** *Chris Mitchum, Jim Davis, Dorothy Malone, Marcy Lafferty, Scott Kolden, Natasha Ryan. Couleurs. 75'.*

DRACULA

U.S.A., 1979. **Réal. :** *John Badham.* **Sc. :** *W.D. Richter, d'après la pièce de Hamilton Deane et John L. Balderston.* **Ph. :** *Gilbert Taylor.* **Mus. :** *John Williams.* **Prod. :** *Universal.* **Int. :** *Frank Langella (Dracula), Laurence Olivier (Van Helsing), Donald Pleasence (Seward), Kate Nelligan (Lucy), Jan Francis (Mina). Technicolor-Panavision. 105'.*

L'ENFER DES ZOMBIS (ISLAND OF THE LIVING DEAD-ZOMBI 2)

Italie, 1979. **Réal. :** *Lucio Fulci.* **Sc. :** *Elisa Briganti.* **Ph. :** *Sergio Salveti.* **Maq. :** *Giannetto de Rossi.* **Prod. :** *Variety Film.* **Int. :** *Tisa Farrow, Richard Johnson, Ian McCulloch, Olga Karlatos, Al Cliver. Couleurs. Scope. 88'.*

L'HOMME A DÉTRUIRE (COVJEKKOGA TREBA UBITT)

Yougoslavie, 1979. **Réal. :** *Veljko Bulajic.* **Sc. :** *Veljko Bulajic, Bruno di Geronimo, Ratko Durovic.* **Ph. :** *Branko Ivatovic.* **Mus. :** *Joze Privsek.* **Prod. :** *Jadran Film/Croatia Film.* **Int. :** *Zvonimir Crnko, Vladimir Popovic, Charles Millot, Ranko Kovacevic, Tanja Boskovic, Dusica Zegarec, Mate Ergovic. Couleurs. 103'.*

L'ÉTRANGE VISITE (LE STRELLE NEL FOSSO)

Italie, 1978. **Réal. :** *Pupi Avati.* **Sc. :** *Pupi Avati, Antonio Avati, Cesare Bornazzini, Maurizio Costanzo.* **Prod. :** *Ama Films.* **Int. :** *Lino Capolicchio, Gianni Cavina, Carlo Delle Piane, Roberta Paladini, Giulio Pizzirani. Couleurs. 90'.*

HUMAN EXPERIMENTS

U.S.A., 1979. **Réal. :** *Gregory Goodell.* **Sc. :** *Richard Rothstein.* **Ph. :** *Joao Fernandes.* **Mus. :** *Mark Bucci.* **Prod. :** *Ed. et Summer Brown.* **Int. :** *Linda Haynes, Geoffrey Lewis, Ellen Travolta, Aldo Ray, Jackie Coogan, Darlene Craviotto, Lurene Tuttle. Couleurs. 78'.*

THE INFERNO

Japon, 1979. **Réal. :** *Tatsumi Kumashiro.* **Sc. :** *Yozo Tanaka.* **Ph. :** *Shingeru Akatsuka.* **Mus. :** *Riichiro Manabe.* **Prod. :** *Toei.* **Int. :** *Mieko Harada, Kyoko Kishida, Ryuzo Hayashi, Kunie Tanaka, Renji Ishibashi. Couleurs-Scope. 122'.*

LONG WEEK-END

Australie, 1979. **Réal. :** *Colin Eggleston.* **Sc. :** *Everett De Roche.* **Ph. :** *Vincent Monton.* **Mus. :** *Michael Carlos.* **Prod. :** *Richard Brennan.* **Int. :** *John Gargreaves, Briony Behets. Couleurs. Scope. 100'.*

LE 9e CŒUR (DEVATE SRDCE)

Tchécoslovaquie, 1979. **Réal. :** *Juraj Herz.* **Mus. :** *Tetr Hanka.* **Prod. :** *Czechoslovak Film Prod.* **Int. :** *Julie Juristova (la Princesse), Ondrej Pavelka (Martin), Premysl Koci, Frantisek Filipovsky, Josef Kemr, Josef Somr. Couleurs. 89'.*

THE ORPHAN

U.S.A., 1979. **Réal. :** *John Ballard.* **Sc. :** *John Ballard.* **Ph. :** *Beda F. Batka.* **Mus. :** *Ted Macero.* **Prod. :** *Sondra Gilman, Louise Westergaard.* **Int. :** *Peggy Feury (Tante Martha), Joanna Miles (la mère de David), Donn Whyte (le père de David), Stanley Church (le docteur Thompson), Eleanor Stewart (Mary), Afolabi Ajayi (Akin), Jane House, David Foreman, Mark Ownens. Couleurs. 73'.*

THE PLANTS ARE WATCHING

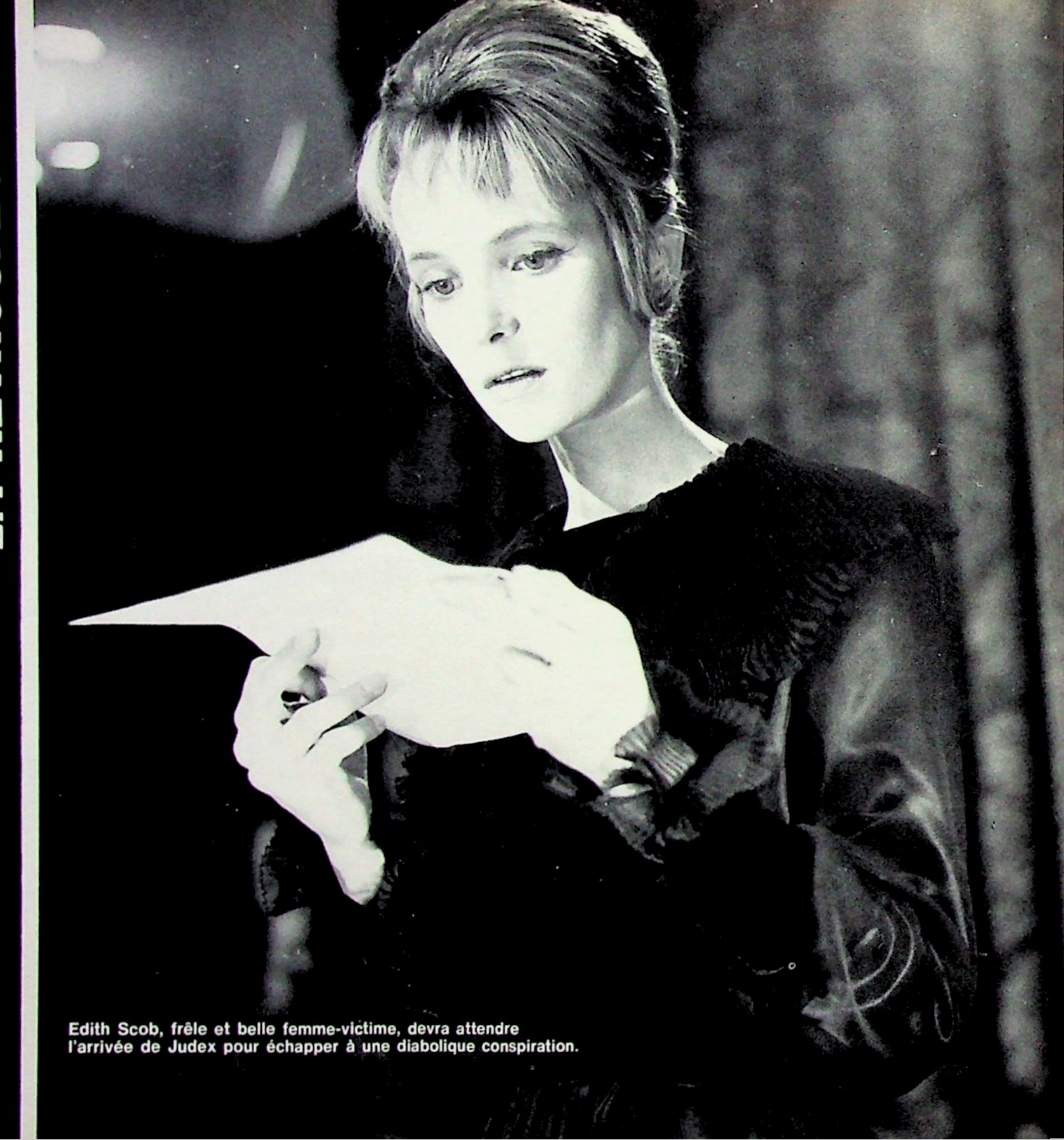
U.S.A., 1978. **Réal. :** *Jonathan Sarno.* **Sc. :** *Jonathan Sarno, Lamar Sanders.* **Ph. :** *Joao Fernandes.* **Mus :** *Harry Manfredini.* **Prod. :** *Jonathan Sarno Prod.* **Int. :** *Nancy Snyder (Rilla), Ted Laplat (Dusty), Joel Colodner (Robert), Nancy Boykin (Laurie), Lawrence Tierney (le détective), Maia Danziger (Claire). Technicolor. 87'.*

THE PSYCHOTRONIC MAN

U.S.A., 1979. **Réal. :** *Jack M. Sell.* **Sc. :** *Peter Spelson.* **Ph. :** *Jack M. Sell.* **Int. :** *Peter Spelson, Christopher Carbis, Robin Newton, Curt Colbert, Paul Marvel, Bob McDonald, Irwin Lewis. Couleurs. 80'.*

THE QUATERMASS CONCLUSION

G.-B., 1979. **Réal. :** *Piers Haggard.* **Sc. :** *Nigel Kneale.* **Ph. :** *Ian Wilson.* **Mus. :** *Marc Wilkinson, Nic Rowley.* **Prod. :** *Euston Films.* **Int. :** *Sir John Mills (le professeur Quatermass), Simon MacCorkindale, Barbara Kellermann, Brewster Mason, Margaret Tyzad, Ralth Arliss. Couleurs. 102'.*



Edith Scob, frêle et belle femme-victime, devra attendre l'arrivée de Judex pour échapper à une diabolique conspiration.

Judex



Georges Franju et Edith Scob parcourent des magazines à l'instar de tout amateur de fantastique.

■ Grande réussite du cinéma français poétique, ce film représentait pour Franju l'occasion rêvée de rendre un hommage direct à Louis Feuillade, l'un de ses maîtres spirituels, qu'il avait en commun avec le scénariste et dialoguiste Jacques Champreux. Si **Les Yeux sans visage** (1959) et **Pleins feux sur l'assassin** (1960) s'étaient inspirés des ambiances particulières du début du siècle, le serial trouve en ce **Judex** un descendant qui, loin d'être le registre désuet d'un genre éteint, a tenté de le ressusciter une dernière fois, avec nostalgie sans doute, mais aussi avec une grande fraîcheur. Plus proche par l'esprit du restaurateur que de l'archéologue, Franju a remis en scène le célèbre justicier créé par Feuillade et Bernede moins en fonction de ses souvenirs que de son émotion. C'est pour cela que ses films ne donnent jamais le sentiment de devoir leurs charmes à des emprunts rétrogrades, et que la reconstitution trouve son utilité réelle au travers de Judex, figure mythique qui transporte avec elle toute l'âme d'une époque. Dans l'ombre artistiquement modelée par le chef opérateur Marcel Fradetal, les créatures de la nuit ressurgissent, en quête de crimes, comme au beau temps des feuilletons à rallonges. Justicier et truands masqués n'ont pas à craindre d'être ridicules car, si le récit qui les confronte à nouveau est naïf, il ne l'est pas sans la nonchalance des histoires merveilleuses. Grâce au talent des scénaristes Jacques Champreux et Francis Lacassin, les péripéties se recoupent et les coups de théâtre se complètent, mais le déroulement garde la mélancolie contemplative des toiles impressionnistes (Edith Scob, en robe blanche, assise dans un parc ; la même flottant inanimée à la surface d'un lac). Envers et contre tout ce que l'on a pu dire sur l'impossibilité de marier le romantisme et le romanesque, Franju concilie cette langueur à une action assez figée qui retrouve, ainsi, le pittoresque des couvertures de magazines à mystère dont étaient friands nos grands-parents. Avec le recul imposé par les ans, ces « apaches » embusqués au détour d'une route forestière et ces rats d'hôtels en combinaisons noires, armés de minces dagues flamboyantes, acquièrent une dimension magique. La présence sur les lieux du dénouement des personnages de Cocantin, le détective privé grand amateur de contes, et du petit « kid » parisien, n'est pas un simple hasard et affirme les liens étroits qui existent entre cette version de Judex et la féerie. Mais une féerie obscure et souvent inquiétante qui s'harmonise avec la musique de Maurice Jarre, dont les légères dissonances brisent une ambiance pour en créer une autre très différente : ouvert par l'arrivée d'un illusionniste, le bal du banquier Favraux se termine sur la mort soudaine de ce dernier. Malgré le décor et les gadgets « rococo » (l'écran vidéo de Judex ; le plafond lumineux où s'inscrit son écriture, etc.), ce n'est donc pas la joliesse facile que recherchait Franju, mais cette atmosphère à l'humeur changeante où des bandits commettent leurs méfaits dans le silence des jardins déserts et où les amoureux consomment leur passion en de longues promenades sur la grève. La retenue avec laquelle le réalisateur filme ses acteurs enlève à leur création toute violence, comme elle avait déjà rendu lyrique les scènes chirurgicales des **Yeux sans visage**. Dans le cas de **Judex**, cette douceur aurait pu nuire à la dramaturgie du récit et lui retirer notre adhésion. En fait, les personnages y gagnent en ruse et en noblesse chevaleresque. A l'instar des membres de la troupe du **Dernier Mélodrame** que Franju vient de signer pour la TV, les « bons » et les « méchants » de **Judex** interprètent avec une si belle éloquence leur répertoire usé que l'idée de leur disparition en devient intolérable. Voilà pourquoi la chute de l'instigatrice du complot, du haut d'un immeuble en ruine n'est saluée d'aucun cri de victoire. Il n'y a seulement qu'un enfant pour sangloter tristement devan la dépouille de cette sorcière abattue, qu'il ne retrouvera pas à l'épisode suivant. Même Judex, maître de l'impossible, ne peut la réveiller et le rideau du cinéma se fermera toujours trop brutalement en regard du deuil inaltérable que nous portons : celui d'un cinéma où la mort n'était qu'un tour de passe-passe. ■

Christophe Gans

JUDEX
France, 1963. **Réal. :** *Georges Franju.* **Sc. :** *Jacques Champreux, Francis Lacassin, d'après Louis Feuillade et Arthur Bernede.* **Ph. :** *Marcel Fradetal.* **Mus. :** *Maurice Jarre.* **Int. :** *Channing Pollock (Vallières et Judex), Michel Vitold (le banquier Favraux), Edith Scob (sa fille, Jacqueline), Francine Bergé (Marie Verdier et Diana Monti), Jacques Jouanneau (Cocantin), Théo Sarapo (Morales). Noir et blanc. 100'.*

Legend of the Werewolf

■ Le personnage du loup-garou est, depuis longtemps, l'un des plus populaires de l'écran fantastique, puisqu'il se classe bon troisième derrière les super-vedettes que sont le monstre de Frankenstein et le vampire Dracula. De Henry Hull à Paul Naschy, en passant par Lon Chaney Junior et Oliver Reed — pour ne citer que les plus connus — maints acteurs ont revêtu le terrifiant maquillage concrétisant la métamorphose du malheureux victime de la lycanthropie, et la traditionnelle séquence finale, où le monstre abattu retrouve dans la mort son visage humain, se rencontre inévitablement dans TOUTES les productions interprétées par les acteurs précités.

The Legend of the Werewolf ne faillit pas à cette tradition ; mortellement frappé par une balle d'argent, David Rintoul reprend apparence humaine, sous le regard consterné de Peter Cushing, qui tenta vainement d'empêcher l'hallali et d'entrer en communication avec celui qu'il savait être une victime, plus qu'un responsable d'horribles assassinats. Ce rituel dénouement semble prouver que cette nouvelle mouture d'un drame fantastique tant de fois porté à l'écran, ne s'imposait nullement. Nous ne sommes pas de cet avis, car cette modeste production innove en bien des points, apportant quelques variantes bienvenues à un sujet central très classique. Le personnage principal nous est d'abord présenté comme un autre Mowgli : dans la France du 19e siècle, aux forêts encore infestées de loups, les parents du futur monstre, misérables vagabonds terrés dans une grotte, sont attaqués et tués par les fauves qui épargnent l'enfant. Celui-ci grandit avec les loups, jusqu'à sa capture par les saltimbanques d'un pauvre cirque ambulant, qui l'exhiberont alors comme curiosité. Devenu adulte, une nuit de pleine lune, il subira une étrange métamorphose accompagnée d'une crise de fureur meurtrière... la suite se devinant aisément.

A l'exception d'un premier quart d'heure sur l'origine du personnage, tout le film se déroule alors en un coin de Paris qui doit être Montmartre si l'on en juge par la silhouette du Sacré-Cœur qui apparaît dans le lointain du décor presque unique représentant la rue où l'action est ensuite condensée, les séquences essentielles ayant pour cadre un jardin zoologique, l'intérieur d'une morgue, et celui d'une maison close.

Peter Cushing incarne ici un médecin-légiste enquêtant sur ces morts étranges, tous victimes apparemment de crocs et de griffes de loups, et tous agressés la nuit, non loin du zoo, alors qu'ils sortaient de la proche maison de rendez-vous. Les meurtres continuant après que l'on ait abattu les loups du zoo, sur ordre préfectoral, Cushing découvrira enfin le vrai coupable, mais trop tard pour étudier son cas clinique et lui éviter un sort funeste.

Une excellente idée de caméra subjective nous montre les victimes, vues par les yeux du loup-garou, sur une pellicule rouge, tandis que la fureur bestiale du monstre en rut meurtrier nous est illustrée par d'impressionnants gros plans de sa gueule aux lèvres retroussées,

Dans un Paris de gravures naïves, Peter Cushing délaissera le crucifix pour les balles d'argent, afin de traquer au mieux la créature déchaînée de LEGEND OF THE WEREWOLF.







découvrant ses dents énormes, dégoulinante de sang.
Le maquillage de David Rintoul est incontestablement inspiré de celui d'Oliver Reed pour le film de Terence Fisher, les deux acteurs ayant d'ailleurs une certaine similitude morphologique mais, si nous nous livrons au jeu des comparaisons, nous reconnaîtrons que **The Curse of the Werewolf** est supérieur en bien des points, et surtout dans l'interprétation du loup-garou lui-même. La réalisation de Freddie Francis semble souffrir de la modestie du budget alloué, l'ensemble demeurant assez statique. L'humour ne perd pas ses droits, notamment dans la séquence où Cushing s'efforce de conserver sa dignité en interrogeant les affriolantes pensionnaires de la « maison », mais la palme involontaire en la matière revient plutôt aux accessoiristes qui ont meublé les décors de panneaux écrits — bien sûr — en français, mais ponctués de fautes grossières comme notamment « Danger du mort » au lieu de « Danger de mort », ce qui nuit à la gravité de l'ensemble. Mais au moins pour Peter Cushing, il était intéressant de ne pas ignorer ce récent loup-garou britannique. ■ **Pierre Gires**

LEGEND OF THE WEREWOLF
G.-B., 1975. **Réal. :** *Freddie Francis.* **Sc. :** *John Elder.* **Ph. :** *John Wilcox.* **Mus. :** *Harry Robinson.* **Int. :** *Peter Cushing (Paul), Ron Moody (le gardien du zoo), Hugh Griffith (Maestro), Roy Castle (photographe), Lynn Dalby (Christine), David Rintoul (le loup-garou). Couleurs. 90'.*

Entretien avec **Kevin Francis**

Responsable de la Tyburn Production Ltd, à laquelle le Festival a, cette année, rendu hommage en projetant **Persecution** et **The Legend of the Werewolf**, Kevin Francis, fils de Freddie Francis qui est bien connu pour ses réalisations de films fantastiques, s'est confié à nous pour nous présenter sa firme et nous parler des problèmes qu'il rencontre dans son métier de producteur.

■ *Comment est née la Tyburn ?*

► J'étais à la Hammer depuis un moment déjà quand la compagnie a changé de direction. Comme des problèmes surgissaient, j'ai décidé de quitter la firme et une bonne partie des gens qui occupaient les postes importants ont décidé de faire de même. Il nous a semblé, toutefois, que nous ne pouvions nous en tenir là : c'est ainsi que j'ai mis en place la Tyburn. Les premiers films dans lesquels nous nous sommes lancés ont été ceux dont le style correspondait à ceux que nous connaissions le mieux : l'épouvante, l'horreur, dans la manière gothique classique. Nous avions tous la réputation de savoir faire ce genre de cinéma, ce qui a facilité quelque peu les choses.

■ *Mais pourquoi fûtes-vous si nombreux à quitter la Hammer ?*

► La première raison a été que l'un des principaux responsables, Anthony Hinds (producteur exécutif) est lui-même parti et qu'il est, du même coup, devenu évident que, sans lui, la compagnie ne resterait pas la même, et tout aussi évident que le président de la compagnie partirait. Cela s'est ajouté à d'autres raisons pour déterminer, sans qu'il y eût quelque conspiration que ce fût, notre départ.

■ *Et comment situez-vous la Tyburn par rapport à la Hammer — car je suppose que votre but n'était pas de fonder une seconde Hammer ?*

► Non, bien sûr, sinon nous serions restés où nous étions. J'éprouvais une attirance particulière pour le cinéma fantastique et d'horreur, et mon désir était de ne pas spécialiser la Tyburn dans ce genre, à l'exclusion de tous les autres. Mais les gens vous confient plus facilement de l'argent si vous avez déjà enregistré un succès. Après une première série de films, nous avons délibérément arrêté toute activité pendant 18 mois : si nous avions fait encore cinq ou six films dans le style gothique, nous aurions paru marcher sur les traces de la Hammer ; on aurait rapidement dit : la Tyburn et la Hammer, c'est du pareil au même. J'espère également m'introduire dans le réseau de télévision qui va s'élargir dans les deux années à venir et m'y étendre. Je voudrais croire que la Tyburn est aussi bonne que la Hammer mais, au moment de sa gloire, et dans les années 60, la Hammer a atteint, j'en suis conscient, des sommets auxquels je ne serais pas gêné de voir la Tyburn comparée. Si je fais un film et qu'il se trouve des gens pour dire que c'est aussi bon qu'**Autant en emporte le vent**, je ne m'inquiéterais pas de copier David Selznick. Mais j'en serais très heureux. Voilà en quels termes se pose à mes yeux la comparaison.

■ *Mais, quand vous avez fondé la Tyburn, la Hammer était connue et toute puissante, n'était-ce pas un handicap pour vous ?*

► La Hammer était ce qu'étaient ceux qui l'animaient. Une fois ceux-ci partis, le problème ne se posait plus de la même façon.

■ *Et quels ont été vos premiers films ?*

► Le premier où nous avons été totalement indépendants a été **Persécution**. Mais, auparavant, notre premier film avait été **The Creeping Flesh**, avec Peter Cushing, mais avec des apports financiers extérieurs, ce qui ne fut pas le cas pour **Persecution**. Entretemps, avant ce dernier film, nous avions travaillé pour la télévision. Puis, nous avons fait **The Ghoul** et **Legend of the Werewolf**. C'est à cette époque qu'on commença à nous appeler « la nouvelle Hammer », et que nous arrêtâmes pour nous tourner un peu plus vers la télévision.

■ *Comment choisissez-vous vos sujets et vos réalisateurs ?*

► Les réalisateurs choisissent eux-mêmes leurs sujets, si vous en avez à votre disposition. Parfois, un réalisateur vous apporte un sujet qu'il souhaite traiter ; si celui-ci vous convient, alors vous avez d'emblée le réalisateur. Nous travaillons de façon très démocratique. Si un sujet se présente bien, nous nous y mettons tous, nous le lisons tous : tout le monde y travaille ; si nous tombons d'accord, alors nous commandons le scénario et prenons une option dessus. Le seul moyen est que vous vous disiez : j'aime ce film, j'ai envie de le faire, de le voir, et j'ai le sentiment qu'une partie du public ressentira la même chose.

■ *Mais avez-vous des critères ?*

► Non. Nous entreprenons tout ce qui nous plaît, que nous pensons susceptible de plaire au public, et que nous serions fier de pouvoir montrer. C'est ainsi que nous avons bon nombre de films, réalisés ou en projet, qui appartiennent à des genres très divers.

■ *Et combien de temps en moyenne travaillez-vous sur un film ?*

► On peut compter entre dix et douze semaines de préparation. Nous établissons toute la politique du film et, à partir du moment où le tournage commence, je me tiens à l'écart, à moins qu'il y ait de graves problèmes. Bien sûr, chaque jour, je vois des rushes, et je suis le montage, qui a été lui aussi précisément conçu à l'avance. Si le premier montage est trop différent de ce qui était prévu, je peux me séparer du monteur. On peut dire que 95 % des problèmes sont résolus à l'avance.

■ *Dans des films comme* **Persecution** *et même* **Legend of the Werewolf**, *l'aspect sanglant reste assez discret ?*

► Oui, en effet, en matière de sang et de violence, comme en matière d'érotisme. J'ai une politique simple : je me refuse à faire des films que je ne voudrais pas montrer à tous les gens que je connais, à toute ma famille. Je passe peut-être à côté d'arguments commerciaux de poids, mais tant pis. Je sais, par exemple, combien a rapporté un film comme **Emmanuelle**. Si on me l'avait proposé, j'aurais sans doute reconnu la valeur du film, mais je l'aurais refusé quand même. Cela ne m'intéressait pas. Quant au sang, c'est plus difficile à définir : qu'est-ce qu'un film sanglant ? Comment, par exemple, situez-vous **Massacre à la tronçonneuse** ? Le plus sanglant que nous ayions fait est **Legend of the Werewolf**. Vu le sujet, c'était difficile de l'éviter. Mais l'histoire elle-même contient une forme d'humour, et si l'on introduit celui-ci dans les scènes violentes, du même coup on peut enlever le côté horrible de l'acte.

■ *Pensez-vous justement que des films comme* **Legend of the Werewolf** *ne peuvent se passer d'un certain humour ?*

► Je vais aller plus loin. Je pense que nous vivons dans un monde

tellement triste et sordide qu'il n'est aucun sujet qui ne devrait être traité sans un minimum d'humour. Les gens sont entourés de faits effroyables. Je me prends souvent à penser que, malgré ses défauts, le cinéma hollywoodien avait du bon. Il faut apporter de la douceur. Le public peut supporter un message, à condition qu'on le lui présente avec une certaine légèreté, dilué en quelque sorte. Sinon, il a aussi vite fait d'écouter les discours de ses hommes politiques. Donc, je suis d'accord, il faut de l'humour.

■ *Vous dites votre compagnie ouverte à tout. Pourquoi n'y voit-on pas figurer de titres de science-fiction ?*

► Personnellement, je ne suis pas attiré par la science-fiction. J'ai aimé **Star Wars**, mais c'est une exception. Le problème, c'est que pour la science-fiction, il faut en général des budgets énormes, sinon cela se voit. En fantastique, c'est l'inverse. Le **Dracula** de John Badham, par exemple, a coûté très cher : je ne pense pas que, techniquement, il soit mieux fait que les versions à budget plus modeste que la Hammer. Ajoutez que, vu les investissements, vous ne pouvez pas faire un film de science-fiction sans avoir un marché ; or, ce marché, même s'il existe, n'est jamais sûr. De toute façon, on ne m'a jamais proposé de sujet de science-fiction ; moi-même, je n'ai jamais cherché à en trouver.

■ *Et quels sont actuellement les projets en cours ?*

► J'ai un projet pour une série TV, un peu dans le style de **Twilight Zone**, avec Peter Cushing pour introduire chaque émission, et éventuellement jouer dans certaines, mais je n'ai pas encore assez de scripts, ni le « véhicule » de la série, qui me permettrait de lier logiquement les diverses émissions.

■ *Et avez-vous songé au cinéma d'animation, dans le style de ce que fait Ray Harryhausen ?*

► C'est amusant que vous me posiez cette question, car nous avons justement un projet de cette nature. Le titre sera **Glacier of Fear**. Mais je désire quelque chose de différent des monstres préhistoriques traditionnels. Cela se passera à l'époque glaciaire, avec des monstres affreux qui surgiront de la mer. Toutefois, ce film ne sera pas achevé avant deux ans.

■ *Que pensez-vous des modes cinématographiques — par exemple, en ce moment, la résurgence du thème de Dracula ?*

► Je ne pense pas que ce soit une bonne chose. Cela aboutit à une politique de surenchère assez vaine. Ken Russel va entreprendre un **Dracula**, et je me demande ce que cela pourra donner, vu les excès de ce metteur en scène. Le **Dracula** de Badham me déplaît dans le principe, car j'ai du mal à admettre qu'on dépense tant d'argent pour un film, quand une somme bien moindre eût suffi. Nous avons à notre disposition un texte sur Dracula. Mais, franchement, je crois que, quand on regarde le monde actuel, on y trouve trop de monstres, bien réels, pour que ceux des romans aient une chance de faire peur. Et puis, je vous l'ai dit, je ne veux pas être dans le sillage de la Hammer. Je veux encore attendre deux ou trois ans avant de retourner au gothique.

■ *Et les parodies ?*

► Je les trouve dans l'ensemble mal faites, excessives. Dans l'horreur, il y a déjà de l'humour. Quand on coupe un film au moment du montage, on coupe souvent des scènes que les gens n'avaient pas senties comme drôles, mais qui s'avèrent l'être avec un peu de recul. Faire comme Polanski, avec **Le Bal des vampires**, c'est plaquer de l'humour sur de l'humour, c'est trop poussé. Le seul que j'aie vraiment aimé, c'est **Frankenstein Junior**, car l'humour qu'on y trouvait, c'était justement cet humour premier, spontané. Je me demande, d'ailleurs, si



Kevin Francis, producteur de PERSECUTION et de LEGEND OF THE WEREWOLF.

le cinéma est un bon véhicule pour l'humour, qui a besoin d'être plus « actuel » que le film. Au théâtre, oui ; à la télévision, à la rigueur. **Frankenstein Junior** est vraiment à mes yeux une exception, parce qu'à la limite il fait peur aussi. Il y a bien sûr le cas de **Love at First Bite**, mais c'est différent. On y trouve des scènes très drôles, mais cela aurait pu être un tout autre sujet : Dracula y devient presque accidentel. Quant aux films de Morissey, je les trouve vraiment mauvais, à tous niveaux.

■ *Dans vos budgets, quelle importance accordez-vous à la musique ?*

► Elle est à mes yeux primordiale. En fait, deux choses me fascinent : les effets spéciaux et la musique. Je suis littéralement ébloui par certains grands compositeurs de cinéma qui, en quelques semaines, écrivent des œuvres musicalement aussi riches que ce que certains « classiques » auraient écrit en plusieurs mois. D'ailleurs, elle est, en général, prévue dans ses grandes lignes à l'intérieur de nos scripts, notamment les effets musicaux importants, tout autant que ceux de la caméra. Et il n'y a qu'au montage définitif, complet, avec la musique, que je commence à me faire une opinion profonde sur le film.

■ *Aimeriez-vous écrire des scénarii, ou réaliser des films ?*

► Non, je ne m'en sens pas la vocation. Bien sûr, si l'on m'apporte un script que je juge mal écrit, et que je n'ai pas le temps de le faire réécrire, alors je m'y mets moi-même. Mais, autant j'aime suivre le travail de ceux qui s'en chargent, autant j'aime me mêler au tournage, autant cela ne m'intéresse pas d'en être le responsable. Ce qui m'arrive, par contre, c'est de m'occuper de la seconde équipe. J'aime mon rôle de producteur, que je conçois un peu comme un rôle d'arbitre, et qui, sous cet angle, me paraît passionnant.

■ *Que fait actuellement votre père, Freddie Francis ?*

► Il travaille sur une série dont le personnage est Sherlock Holmes, un film qui se tourne en Pologne — j'ignore pourquoi — où on a reconstruit Baker Street. Et il a un projet de film d'horreur, dans le style gothique, avec Mel Brooks.

■ *Et vous-même, nourrissez-vous un rêve ?*

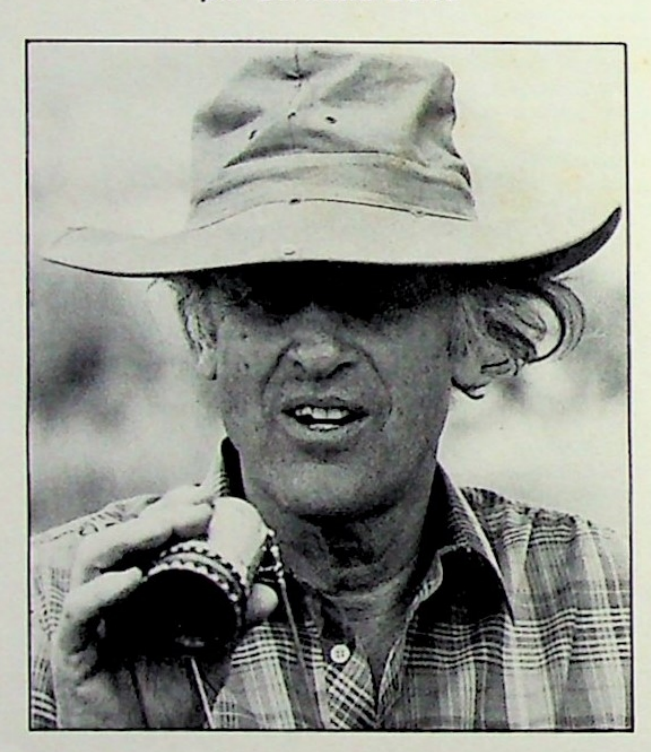
► Oh ! il y a un projet que je nourris depuis longtemps, un film sur le docteur Schweitzer, sur sa vie au moment où il est parti pour l'Afrique. J'ai beaucoup de documents, mais le film n'a jamais été décidé : ce n'est pas dans l'optique de la Tyburn ; il faudrait que je gagne assez d'argent pour arrêter le reste et m'y consacrer. Et puis, il faut se défier de ces vieux projets : c'est comme le Don Quichotte d'Orson Welles, qui a tellement attendu qu'il n'est plus d'actualité. Trouvez un producteur qui ne soit pas hanté par un rêve irréalisable !... Je crois qu'il n'y a guère qu'un cas de producteur qui ait réalisé un jour son rêve : c'était **Autant en emporte le vent**...

Propos recueillispar **Bertrand Borie** ■

entretien avec

RAY HARRYHAUSEN

par Bertrand Borie



Maître du cinéma d'animation, créateur du procédé Dynamation, Ray Harryhausen n'a cessé d'émerveiller depuis 26 ans les passionnés de cinéma fantastique : émerveillement devant ses prouesses techniques, parmi lesquelles figurent en bonne place nombre de pièces d'anthologie ; émerveillement visuel, grâce à la perfection avec laquelle il a su rendre vivante la féerie de tant de contes, de tant de légendes, féerie dont l'expression semblait avant lui n'être le privilège que de la littérature. Ray Harryhausen prépare actuellement son quinzième film, **Clash of the Titans**. C'est pour nous l'occasion de faire le point sur l'une des carrières auxquelles le cinéma fantastique doit le plus, et qui a largement contribué à lui donner ses lettres de noblesse.


CLASH OF THE TITANS

Une carrière vouée à l'illustration du Merveilleux cinématographique.

► *Qu'est-ce qui a motivé votre intérêt pour le fantastique ?*
► J'avais été profondément marqué par des films comme **Le Monde perdu**, et surtout **King Kong** — j'avais 13 ans à l'époque de ce dernier film. **King Kong** était sonore, et je crois que la musique de Max Steiner était pour beaucoup dans le choc que j'ai reçu en le voyant. Je me suis dit qu'il y avait certainement beaucoup de choses à faire dans le domaine de l'animation, et cela a déterminé ma carrière. Et, par tempérament, je me suis tourné ensuite vers le merveilleux.

► *Qui vous a enseigné la technique de l'animation ?*
► En ce qui concerne la méthode que j'emploie, j'ai presque tout découvert par moi-même. A l'époque de **King Kong**, je n'étais pas très riche, et le tournage de tels films était entouré d'un très grand secret. J'ai peu à peu réussi à recueillir quelques informations, et je me suis mis à expérimenter moi-même ce que je savais. Et puis j'ai rencontré Willis O'Brien qui m'a largement encouragé, et ce qui n'était au départ qu'un violon d'Ingres est devenu une activité professionnelle.

► *Comment vous êtes-vous trouvé mêlé à la réalisation de* **Mighty Joe Young (Monsieur Joe)** *?*
► Après avoir montré à Willis O'Brien certains de mes premiers travaux, je suis devenu son assistant. Je l'ai secondé dans toute la préparation du tournage et j'ai finalement réalisé l'animation de la plupart des scènes où apparaissait Mighty Joe.

► *Vous aviez projeté à une certaine époque une version cinématographique de « La Guerre des mondes » ?*
► Oui, en effet, c'était même un des projets auxquels je tenais le plus : j'avais préparé de nombreux dessins grand format en m'efforçant de respecter l'époque du roman — je les ai toujours d'ailleurs. Le projet a connu son stade le plus avancé lorsque Jesse Lasky s'y est intéressé, mais il n'a jamais été possible de réunir les capitaux nécessaires à sa réalisation. De toute manière, cela aurait été très différent de la version produite par George Pal, puisque je voulais le plus possible « coller » au texte de Wells, à son atmosphère, celle de l'époque en particulier.

► *Vous avez une carrière très éclectique : les Mille et Une Nuits côtoient la science-fiction, la préhistoire ou la mythologie antique. Pourquoi ?*
► J'avais été fasciné par les dinosaures de **King Kong**, et je rêvais d'en faire autant, ce qui d'ailleurs plaisait beaucoup au public. C'est comme cela qu'est né **The Beast from 20 000 Fathoms**. Puis j'ai voulu changer, m'orienter davantage vers le merveilleux, et c'est ainsi qu'après quelques autres films j'en suis venu à un personnage qui, dans ce genre, me fascinait tout autant : Sinbad. Il y avait peu de temps que je connaissais Charles Schneer : il était très intéressé par les Mille et Une Nuits, et il a été séduit par les dessins que je lui ai présentés. C'est à cette époque que je me suis, pour un temps du moins, séparé des monstres préhistoriques, ou relevant de ce type de créatures. Le succès du **7e Voyage de Sinbad** a prouvé que, dans le domaine de l'animation, on pouvait faire autre chose que des histoires de dinosaures.

► *Votre premier travail en tant que maître d'œuvre unique a été* **The Beast from 20 000 Fathoms**. *Comment en êtes-vous venu là ?*
► J'avais réalisé quelques spots publicitaires pour la télévision à la demande d'un de mes amis. L'un des producteurs de **The Beast...** — qui n'était alors qu'à l'état de projet — m'a contacté peu après. Sa compagnie avait terminé une ébauche d'un scénario dont le titre provisoire était « The Monster from Beneath the Sea ». En le corrigeant, j'ai ajouté quelques idées. C'est à ce moment que la nouvelle de Ray Bradbury intitulée « The Foghorn » est parue dans le *Saturday Evening Post* sous le titre « The Beast from 20 000 Fathoms ». Comme il nous manquait quelques séquences dans le scénario, nous avons négocié les droits.

► *Un de vos films est relativement peu connu,* **Earth vs the Flying Saucers (Les soucoupes volantes attaquent)**. *Croyez-vous que cela soit dû à l'absence de monstres ?*
► Peut-être, ou plus exactement parce que les soucoupes volantes ne sont pas des êtres vivants — car mes créatures animées ne sont pas toujours monstrueuses, ou du moins pas toujours méchantes. Mais c'est une idée qui me plaît toujours et qu'à la limite j'aimerais bien refaire, avec un budget plus conséquent.

► *Comment en êtes-vous arrivé à concevoir l'Ymir dans* **Twenty Million Miles to Earth** *? En particulier, il paraît être un intermédiaire physique entre le dinosaure de* **The Beast from 20 000 Fathoms** *et l'Homonculus de* **Sinbad**...
► Je suis d'accord avec vous pour les ressemblances. J'ai essayé en fait de nombreuses variantes — dont certaines surmontées de cornes et d'autres totalement farfelues. Mon idée directrice était de lui conserver un aspect dinosaurien — d'où la ressemblance avec **The Beast...** — mais aussi une forme semi-humaine, afin qu'il puisse gagner la sympathie du public plus facilement. La ressemblance avec l'Homonculus est plus fortuite. Mon grand regret est que **Twenty Million Miles to Earth** ait été tourné si rapidement et avec un budget si réduit : il comporte bien des clichés, et bien des scènes me déplaisent. D'autant que ce film m'avait demandé un gros travail — j'avais en particulier, dû faire plusieurs maquettes de l'Ymir, rendues nécessaires par des scènes comme l'éclosion de l'œuf.

► **Twenty Million Miles to Earth** *et* **The Beast from 20 000 Fathoms** *se déroulent dans un cadre moderne, auquel nous sommes accoutumés. Pensez-vous qu'il soit plus difficile de rendre ces créatures plausibles dans de tels films que dans* **Jason** *ou les* **Sinbad** *?*
► L'esprit est différent ; dans le premier cas, c'est de la science-fiction, dans le second de la mythologie et du merveilleux. Dans un contexte moderne, du fait

(Suite page 71.)



CLASH OF THE TITANS
Pour sauver la fragile Andromède (Judi Bowkee)
des créatures du Dieu Neptune,
il ne faudra pas moins
que la vaillance de Persée (Harry Hamlin),
armé de son glaive et de son bouclier magique.

Claire Bloom.



Burgess Meredith.

Maggie Smith.


Mis en scène par Desmond Davis, les personnages fabuleux de l'une des plus anciennes tragédies grecques renaissent sous les traits d'acteurs de renom pour rencontrer les êtres merveilleux du bestiaire de Ray Harryhausen. (CLASH OF THE TITANS)

Ursula Andress et Laurence Olivier.


Outre les trucages de Harryhausen, le film de Desmond Davis nous promet d'être riche en apparitions surprenantes telles ces sorcières et ce démon. (CLASH OF THE TITANS)

Respecter l'esprit des récits de la mythologie grecque.

(Suite de la page 66.)

de son réalisme, vous vous heurtez à un problème majeur : il faut que la créature meure à la fin du film, et la plupart des solutions logiques ont été épuisées. Paradoxalement, le problème n'est donc pas de la faire apparaître ou vivre, mais de la faire disparaître.

► *Et pour* **Jason**, *comment en êtes-vous venu à imaginer ce sujet ?*

► Cela a constitué une nouvelle étape. Je crois que c'était assez intéressant de reprendre les récits de la mythologie grecque en en respectant l'esprit et le merveilleux. Seuls les Italiens avaient réellement essayé, mais de façon beaucoup plus discète en ce qui concerne ce dernier aspect. Ce qu'ils faisaient, c'étaient plutôt des sortes de westerns transposés sur le terrain de la mythologie grecque. Ma démarche provenait en plus d'une très grande passion que j'éprouve pour l'Antiquité.

► *Sur quel type de monstres préférez-vous travailler : préhistoriques ou mythologiques ?*

► Vous savez, quand on travaille sur une idée intéressante, les créatures naissent d'elles-même. J'aime les deux. La question est plutôt que, selon moi, les dinosaures sont passés de mode, et pour un moment. Mais on ne peut s'empêcher de revenir à ses premières amours. C'est ainsi que j'ai fait **Gwangi**. Ajoutez que c'était un vieux projet de Willis O'Brien, dont j'avais vu les croquis en 1942. La motivation était aussi un peu « sentimentale ».

► *Un type de personnage animé se rencontre plusieurs fois dans vos films : le squelette. Pourquoi ?*

► La première fois que l'idée m'en est venue, c'était pour voir **Sinbad** : cela m'amusait ; c'était, en plus, assez original, car je ne l'avais jamais vu au cinéma. Et puis c'était un travail d'animation particulièrement difficile et donc intéressant. Plus tard, pour Jason, j'ai été tenté de le reprendre, mais en compliquant le problème, puisqu'il y avait plusieurs squelettes. Par ailleurs, il nous a semblé que les créatures surgissant de la terre serait plus terrifiantes s'il s'agissait de squelettes.

► *Est-il vrai que vous aviez songé à faire un* **King Kong** *?*

► Après que nous ayons réalisé **One Million Years B.C.**, pour la Hammer, il est exact qu'il a été question de faire une nouvelle version de **King Kong**, avec Michael Carreras. Mais il y eut beaucoup de problèmes, en particulier au niveau du rachat des droits, et le projet a dû être abandonné. De toute façon, je n'étais pas tellement d'accord : je ne vois pas l'intérêt de refaire un « classique », quand on n'est pas certain de pouvoir apporter quelque chose de vraiment neuf. Le fait que la version 1933 repasse régulièrement est la preuve de l'inutilité de tout remake. C'est presque un sacrilège que d'essayer d'en faire un dans ce cas.

► *Comme nous l'avons vu, vous paraissez, dans votre carrière, varier les sujets d'un film à l'autre. Pourquoi, soudain, ces deux films consécutifs sur Sinbad qu'ont été* **Le Voyage fantastique de Sinbad** *et* **Sinbad et l'œil du tigre** *?*

► Il y a eu dans le cinéma des périodes d'engouement particulières pour l'aventure. Nous en connaissons une depuis quelques années, avec l'aventure épique spatiale. Or, Sinbad est à mes yeux une personnification de l'aventure. Ce n'était donc pas une contrainte pour moi, puisque, comme je vous l'ai dit, les Mille et Une Nuits me passionnent.

► *Et tous deux ont-il eu beaucoup de succès ?*

► Oui, énormément, ce qui nous a confirmé que le public attendait ce genre de films. Par contre, nous avons été déçu par l'accueil que ces films ont reçu en France — peut-être par suite d'un problème de distribution — car il me semble qu'on ne peut guère soupçonner les Français de ne pas aimer le merveilleux. Et nous avons rencontré le même problème en Allemagne. J'ajoute que ce n'est pas imputable au fait que deux films se sont succédés sur le même thème, puisque le second a eu plus de succès encore que le premier.

► *Comment naît chacun de vos films ?*

► C'est très simple comme démarche. Il y a d'abord l'idée, le sujet, bien sûr, et sur celui-ci j'imagine des dessins, destinés à illustrer les principaux moments tels que je les conçois, les situations, les personnages — en particulier ceux animés. Et si le projet est adopté, on passe alors à l'élaboration du scénario, de façon que les éléments prévus au niveau graphique puisse s'y intégrer. Nous partons toujours de données purement visuelles : le merveilleux est essentiellement visuel.

► *A combien vous revient en moyenne une maquette ?*

► C'est très difficile à évaluer : elles sont extrêmement complexes. Elles renferment en effet un mécanisme qui permet de leur faire adopter n'importe quelle position et de les y maintenir. Leur élaboration passe donc par une série d'étapes assez nombreuses. Par contre, grâce à ce système, on n'a, en général, besoin que d'une seule maquette par personnage, sauf cas exceptionnel — cela a été un progrès considérable : George Pal, à l'époque où je travaillais avec lui pour les Puppetoons, faisait autant de maquettes qu'il y avait de temps dans la décomposition du mouvement ; outre la complexité du travail, vous ne pouviez pas modifier ce mouvement.

► *Combien de temps avez-vous passé à des scènes comme le combat contre Kali, dans* **Le Voyage fantastique de Sinbad** *?*

► Le travail d'animation sur une scène prend en général au moins quatre à cinq semaines. Cela peut parfois aller jusqu'à quatre mois, pour des séquences comme celle-ci, ou le combat entre le Centaure et le Griffon ; dans Jason, le combat contre les squelettes, qui contenait peut-être cinquante ou soixante plans différents, a exigé cinq mois. Pour la séquence de Kali, nous avions un premier cascadeur qui, avec un coéquipier placé derrière lui, simulait deux paire de bras, animait les épées, et provoquait les réactions de combattants des personnages →

Le retour d'un personnage célèbre de la mythologie : Persée !

reels. Toute la chorégraphie avait été soigneusement prévue graphiquement auparavant. Ainsi l'harmonie entre les mouvements futurs de la statue et ceux des personnages était-elle aussi parfaite que possible. Pour établir ensuite les mouvements de la statue, nous avons utilisé une danseuse indienne qui a revu le tout et l'a retravaillé comme un ballet, avec une de ses étudiantes. Cela m'a permis d'introduire dans les mouvements de Kali les nuances de la chorégraphie indienne : en effet, la danseuse combinait ses propres techniques chorégraphiques avec celles du combat et, moi-même, je me suis servi de sa danse comme d'un guide, pour affiner les mouvements de ma figurine, sans les copier fidèlement. Je crois que le résultat donne d'ailleurs autant l'impression d'un combat que d'un ballet, et c'est tout à fait ce double aspect qu'est arrivé à traduire la musique — indispensable, on le voit, ici — composée par Miklos Rózsa pour cette séquence.

► *Mais n'y a-t-il pas des moments où, malgré toute votre passion pour ce genre de travail, vous vous sentez gagné par une sorte de lassitude lorsque cela dure si longtemps ?*

► Si, je dois avouer que c'est un des problèmes que pose ce genre d'activité. Il n'est pas toujours facile de conserver son enthousiasme, et l'impatience joue également : quatre ans pour mener un projet, avant de voir le résultat final, c'est très long.

► *Quelle est, selon vous, l'importance de la musique dans vos films, en particulier celles composées par Bernard Herrmann et Miklós Rózsa ?*

► Je pense qu'elles apportaient beaucoup à ces films. Vous avez raison de détacher ces deux compositeurs, car j'estime que, chacun par des voies originales, ils ont su apporter aux films pour lesquels ils ont travaillé un élément musical aussi fort, aussi déterminant que ce qu'avait fait Steiner pour **King Kong**. Si vous vous souvenez de ce que je vous ai dit à propos de ce dernier film, vous comprendrez aisément que Herrmann et Rózsa m'ont, à leur façon, aidé à réaliser de vieux rêves. Leurs musiques savent traduire l'aspect dramatique, tout en reflétant le côté visuel : c'est très habile, et remarquablement approprié. Cela en fait de véritables compléments de l'image, c'est-à-dire bien plus qu'un simple accompagnement. C'est la vraie fonction de la musique dans le cinéma, mais peu de compositeurs en sont capables avec un tel talent. De telles partitions sont, selon moi, des modèles.

► *On a parfois reproché à vos films de sacrifier quelque peu la qualité du scénario au caractère spectaculaire, et aux effets spéciaux. Qu'en pensez-vous ?*

► Vous savez, bien malin qui fera le film parfait, exactement équilibré. Et puis, je suis souvent surpris par l'attitude de la critique face à ce type de films : elle semble plus désireuse d'y rechercher ce qui ne va pas que les qualités. Il n'en reste pas moins que, c'est vrai, ce sont des films qui reposent essentiellement sur un aspect visuel, et que pour accentuer ce dernier, on est parfois contraint, et j'insiste sur ce mot, de sacrifier la qualité intrinsèque du récit. Mais je suis convaincu que bien des gens, sachant ce qu'ils vont voir, adaptent leur jugement et ne nous en tiennent pas rigueur. Je crois même que de telles critiques ne peuvent provenir que de gens qui n'ont pas compris le Fantastique merveilleux.

► *L'appréciation des critiques sur ce genre de films est d'ailleurs souvent surprenante : ils semblent trouver dégradant de faire ce genre de films ou d'aller les voir. On peut même être surpris de voir qu'en 1963, l'année de* **Jason**, *c'est* **Cléopâtre** *qui a eu l'Oscar des meilleurs effets spéciaux !*

► C'est vrai. Pourtant, dans l'ensemble, **Jason** a été accueilli par d'assez bons commentaires, mais comme vous le faites remarquer, bien des critiques ignorent avec dédain le Fantastique. J'arrive d'autant moins à comprendre pourquoi que l'on dépense beaucoup plus de temps, d'énergie et de matière grise à réaliser un film d'animation qu'à réaliser un film ordinaire. Au moins pour le travail, c'est un cinéma qui mériterait un peu plus de considération.

► *Quel est le sujet de* **Clash of the Titans** *?*

► Comme vous le savez, nous avons réalisé **Jason et les Argonautes**, en 1963, qui s'inspirait de la mythologie grecque. Nous avons souhaité y revenir, avec **Clash of the Titans**, qui raconte l'histoire de Persée et Andromède, et qui tourne autour d'une des grandes figures fantastiques de cette mythologie : la Méduse. Et nous avons pour ce film une distribution prestigieuse, avec en tête Laurence Olivier, Burgess Meredith, Maggie Smith, Harry Hamlin, Claire Bloom et Ursula Andress.

► *Avez-vous scrupuleusement respecté la légende grecque ?*

► Autant que cela se pouvait. Mais je ne vous apprendrai rien en vous disant que, pour rendre un récit captivant, en particulier au cinéma, il est nécessaire de l'aménager. Il a parfois fallu inclure des éléments d'autres légendes — car dans la mythologie, tout se tient — afin que l'œuvre cinématographique se tienne elle aussi.

► *Pourquoi ce retour à la mythologie grecque, que vous aviez délaissée pendant quinze ans et cinq films, et pourquoi plus spécialement la légende de Persée — alors que bien d'autres récits de cette mythologie se prêtaient tout autant à de multiples effets spéciaux ?*

► Je crois déjà que « Persée et Andromède » est une des histoires les plus connues parmi toutes les légendes antiques, et sûrement l'une des plus directement perceptibles par le public moderne : on y trouve des éléments romantiques, et si l'on réfléchit bien, le thème de **King Kong**, qui est tant revenu à la mode, se rapproche de cette légende — l'héroïne attachée et offerte en pâture au monstre, par exemple. Et puis sur le plan des effets spéciaux, certes, toutes les légendes grecques s'y prêtent, mais celle-ci est tout de même l'une des plus riches, et l'une dont les épisodes spectaculaires se prêtent le

plus à ce que l'on peut tirer du procédé de la Dynamation. Quant au fait que nous nous étions détournés de l'Antiquité, je crois que le public avait été le premier à s'en détourner, au profit d'une « épidémie » de fantastique reposant sur des bases différentes.

► *Toutefois, vous êtes vous-mêmes un grand admirateur de l'Antiquité. Ce retour à celle-ci ne correspond-elle pas à un besoin ?*

► Oui, j'éprouve une grande passion pour l'Antiquité, que nous partageons, M. Schneer et moi, tout comme l'attrait pour les contes des Mille et Une Nuits ; c'est pourquoi nous nous sommes tant « attardés » sur le personnage de Sinbad, et c'est sans nul doute une des raisons de notre choix pour **Clash of the Titans**.

► *Et que représente pour vous la mythologie grecque, non seulement en tant que cinéaste, mais aussi en tant qu'homme, sur le plan de la culture ?*

► C'est l'occasion d'une évasion vers un monde où l'héroïsme pur côtoie la notion de divinité, d'étrange ; il me semble, d'autre part, que le public a besoin de ce type d'évasion qui nous éloigne du monde moderne. Je crois que cela a été un peu la démarche du cinéma hollywoodien durant les années 50, et le début de la décennie suivante, que d'offrir le moyen de cette évasion au public. C'est aussi notre intention. Donner la possibilité d'entrer dans un autre monde, placé sous le signe du Fantastique, mais aussi de la fantaisie, du merveilleux.

► *Comme vous le disiez tout à l'heure, lorsque vous avez fait* **Jason**, *c'était encore une période — quoiqu'elle tirât déjà à sa fin — dans laquelle le film historique, le « peplum », avait tenu une place de choix. Ce n'est plus le cas depuis bon nombre d'années. N'est-ce pas, à notre époque une gageure que de choisir le thème de « Persée et Andromède » ?*

► Vous savez, malgré les apparences, le cinéma obéit à des cycles : depuis quelque temps, c'est **Star Wars**, les aventures dans l'espace. Nous espérons que, lorsque le film sera prêt, le public sera disposé à accepter quelque chose de différent, de neuf. Qu'il sera fasciné. Et puis je ne crois pas qu'il y ait eu réellement rupture. Dans l'esprit, les éléments communs ne manquent ni avec les Mille et Une Nuits, ni même avec le caractère héroïque de films comme **Star Wars** et ceux qui s'en approchent. C'est la façade qui diffère. Certes, ce peut être en apparence une gageure mais, de toute façon, tout film, à sa manière, en est une.

► *Ne pensez-vous pas que la relative disparition de ces films — je crois bien que le dernier film ayant pour cadre l'Antiquité a été* **Antoine et Cléopâtre** *avec Charlton Heston — constitue une lacune dans le cinéma actuel ?*

► Certes, après une période relativement riche, de **Quo Vadis** à **La Chute de l'empire romain**, en passant par **Ben-Hur** et **Cléopâtre**, il s'est produit un abandon du genre, mais je crois qu'ils finissaient par se répéter dans les scènes importantes — batailles en particulier. Et puis les problèmes concernant le coût de ces films est entré en ligne de compte. Combien coûterait **Ben-Hur** en 1980, réalisé avec le même faste que la version de Wyler ?

► *Pensez-vous que ce film pourrait relancer la mode du « peplum » ?*

► Oui, pourquoi pas ?

► *Quels sont les principaux effets spéciaux dans* **Clash of the Titans** *?*

► Il y en a une grande variété : le sacrifice d'Andromède au monstre de la mer est, sans doute, le point culminant du film ; il y a aussi Pégase, bien sûr, et des monstres tels la Méduse ou Cerbère, et beaucoup d'autres.

► *En plus des effets spéciaux, y a-t-il dans* **Clash of the Titans** *des séquences spectaculaires comme, par exemple, des batailles ?*

► Non, il n'y a pas de scènes à grand spectacle, dans l'acception traditionnelle du terme. Cela aurait étouffé le reste, coûté très cher, pris beaucoup de temps et, à la limite, cela ne fait pas partie du sujet : c'est un film mythologique, pas historique ; au niveau qui nous préoccupe, il y a une différence sensible.

► *Et quel travail cela représenta-t-il ?*

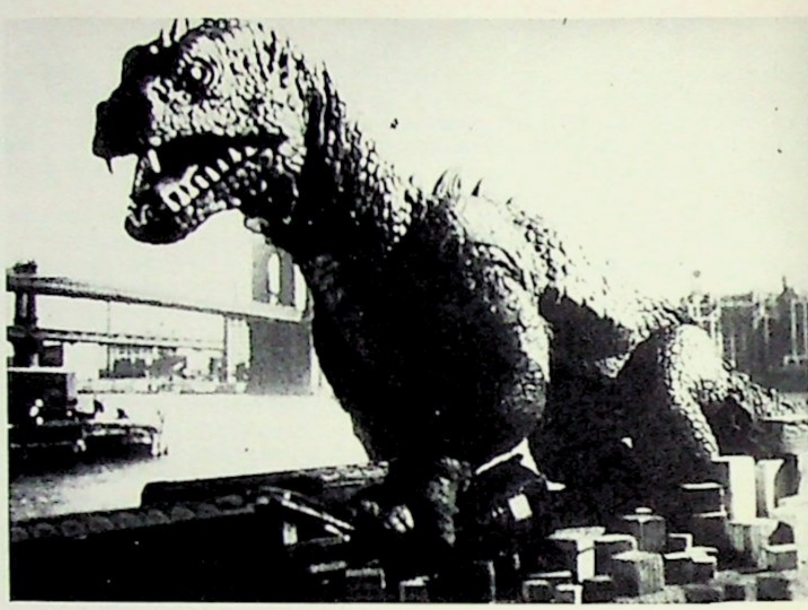
► La préparation du film a demandé un an. MGM a finalement décidé de le faire. Le tournage est à présent terminé, au bout de trois mois et demi à peu près : il s'est fait en particulier en Espagne, en Italie et à Malte. Et puis certains décors ont été

(Suite page 78.)

Coupée dans les versions françaises (sauf celles en 16 mm réservées aux ciné-clubs), la scène avec le poulet géant de L'ILE MYSTÉRIEUSE constituait l'une des meilleures performances techniques de Ray Harryhausen.

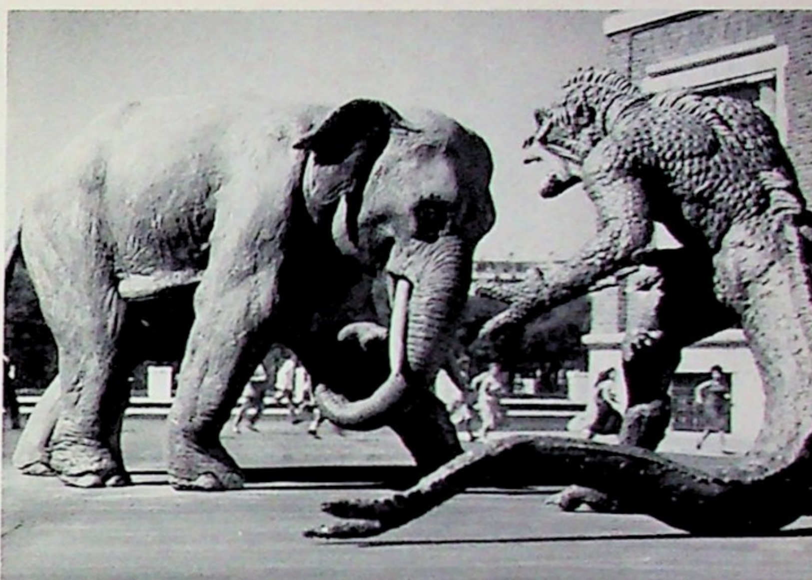






Jailli de la mer
comme une vieille
légende maritime
soudain réveillée,
le MONSTRE
DES TEMPS PERDUS
provoquera maints
et maints dégâts
dans un New York
en état d'alerte.



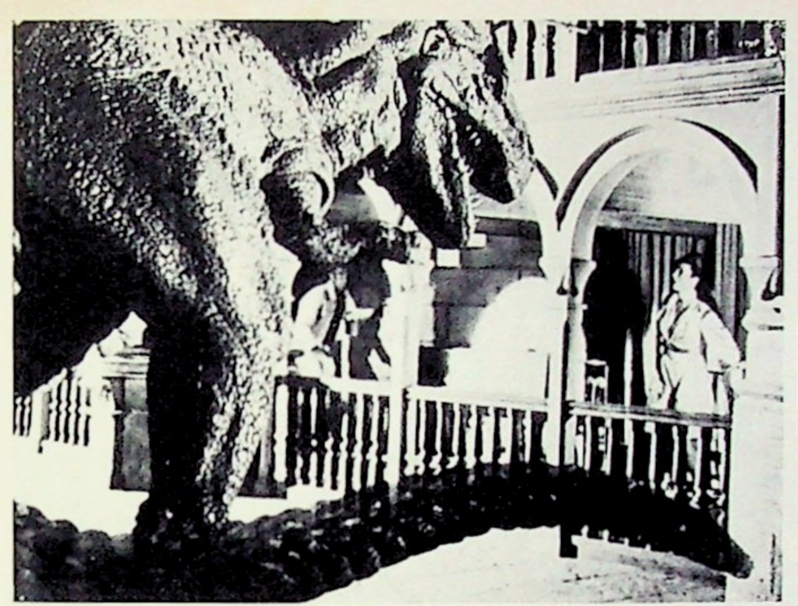


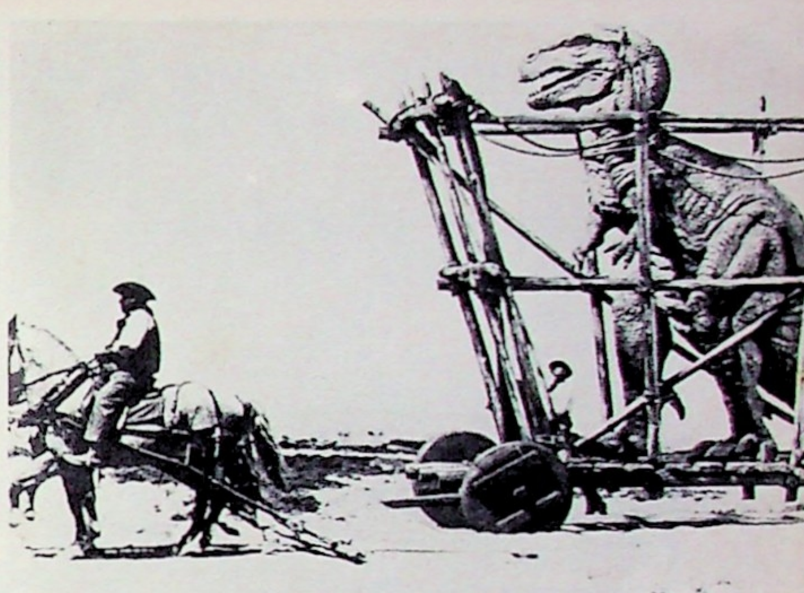
Esquisse magistrale
de la mandragore du
VOYAGE FANTASTIQUE
DE SINBAD,
le Ymir est
une gargouille jetée
dans le tohu-bohu
de la civilisation
moderne.
Une confrontation
fascinante...
(A DES MILLIONS
DE KM DE LA TERRE)





A plusieurs titres,
CLASH OF THE TITANS
sera une œuvre
rétrospective
approfondissant
les précédents exploits
du Maître dont,
bien sûr, le fameux
JASON
ET LES ARGONAUTES.





L'art de Ray Harryhausen ne réside pas uniquement dans la perfection de ses effets spéciaux, mais aussi dans l'originalité souvent proche du délire des décors choisis, tels le Far-West où se déchaîneront les créatures de **LA VALLÉE DE GWANGI.**

Approche différente et dramatique de l'univers des dieux grecs.

édifiés en Angleterre, dans les studios de Pinewood. Mais il reste maintenant tout le travail d'animation : le film ne sera prêt qu'en 1981.

► *Vous filmez donc les effets spéciaux après les acteurs. Pourquoi ?*
► Vous n'avez pas le choix : ne pouvant faire les deux en même temps, ou bien vous adaptez le jeu des acteurs à celui des personnages animés, ou bien vous faites l'inverse. Or la deuxième solution est de loin la plus simple, car vous faites ce que vous voulez avec l'animation, en regard de ce que font les comédiens, tandis que vous ne pouvez obtenir d'eux la précision nécessaire à l'inverse, sans qu'ils aient réellement en face d'eux leur protagoniste. Même avec une chorégraphie très minutieuse.

► *Et vous assistez au tournage ?*
► Oui, bien sûr.

► *Cela doit poser de sérieux problèmes aux comédiens de jouer certaines scènes sans avoir devant eux ce protagoniste qui ne s'animera que lentement, plus tard. Arrive-t-il que vous les aidiez, en fonction du travail d'animation que vous prévoyez ?*
► Certes, car cela offre aux comédiens des difficultés particulières, mais moins qu'on ne le croit. Je pense que c'est la première tâche d'un acteur de cinéma que de faire preuve d'imagination. On y pense moins dans d'autres films, mais dans combien de scènes un comédien doit-il par exemple exprimer son amour en ayant devant lui non pas celle qu'il est censé aimer, mais l'objectif de la caméra ? Sur ce plan-là, Harry Hamlin, qui interprète Persée, est remarquable.

► *Il y a cependant, dans des films comme les vôtres, des scènes où la difficulté peut paraître accrue : celles d'action. Il semble plus difficile d'imaginer un adversaire avec tout ce que cela implique de réactions corporelles, qu'un sentiment : on peut imaginer un être qu'on aime ou qu'on hait ; mais on ne pare pas un coup de la même façon quand on l'imagine que lorsqu'on le reçoit réellement...*
► Tout d'abord, le comédien n'est pas seul : souvent on met en face de lui quelqu'un qui remplace l'adversaire. Et puis j'ai, en général, une idée assez précise de ce que sera la scène, et, pour créer l'illusion, nous nous aidons de différents moyens. En particulier, tout est organisé avec beaucoup de précision, comme pour un ballet.

► **Le Voyage fantastique de Sinbad**, *en 73,* **L'Œil du Tigre** *en 77,* **Clash...** *en 81... Un film tous les quatre ans. Est-ce votre rythme ?*
► Oui. C'est le temps qu'il faut pour étudier, préparer et réaliser consciencieusement ce genre de production.

► *Avez-vous collaboré au scénario ?*
► Celui-ci est dû à Beverly Cross, qui avait déjà fait **Jason**, et **Sinbad et l'œil du tigre**. Mais j'y ai collaboré. C'est même souvent moi qui établis le synopsis. L'intérêt du travail avec Beverly Cross, c'est qu'il est passionné, lui aussi, par la mythologie grecque.

► *Et trouvera-t-on dans* **Clash of the Titans** *l'humour qu'on rencontrait déjà dans* **Jason** *?*
► Non. Notre approche du sujet a été différente, plus sérieuse, plus dramatique.

► *C'est la première fois que vous avez dans un de vos films une distribution comme celle de* **Clash of the Titans**, *avec des noms aussi renommés que celui de Laurence Olivier...*
► Oui, en effet. Notez que, dans les précédents films, nous avions des comédiens très compétents, mais c'est exact, pas de « vedettes », de stars. Seulement, **Clash of the Titans** est un film d'une dimension différente. Certains personnages, comme les dieux — Laurence Olivier est Zeus ; Maggie Smith, Thétis ; Ursula Andress, Aphrodite ; Claire Bloom, Héra — exigeaient de revêtir un visage particulier aux yeux du public. Et le travail a été très facile avec eux, notamment avec Laurence Olivier, dont l'apparition est toutefois relativement brève. On avait d'ailleurs aussi pensé à Charlton Heston, pour Zeus. C'était une optique fort différente. Mais, de toute façon, il n'était pas libre.

► *Qu'est-ce qui vous a fait choisir Laurence Olivier ?*
► Je crois que son énorme expérience du théâtre, en particulier shakespearien, le prédisposait à jouer ce type de personnage.

► *Et pourquoi Desmond Davis comme réalisateur ?*
► Un film ayant la mythologie grecque comme sujet exige une approche d'un type particulier, et certaines de ses réalisations précédentes nous ont donné le sentiment qu'il était parfaitement à même de la sentir.

► *Vous avez quatre décorateurs. C'est beaucoup. Pour quelle raison ?*
► Oh ! pour une raison toute simple : nous avons tourné dans quatre pays différents ! Notez que Fernando Gonzalez, parmi eux, avait déjà travaillé pour les deux derniers **Sinbad**. Comme chaque pays posait des problèmes particuliers, il était plus simple de les résoudre chaque fois sur place.

► *Le compositeur, quant à lui, n'a pas encore été choisi...*
► Non. C'est trop tôt par rapport à l'ensemble de la production, étant donné les problèmes particuliers que cela pose — dates, minutages, etc.

► *Est-ce que* **Clash of the Titans** *bénéficie d'un budget plus important que les précédents ?*
► Oui, et d'assez loin. Presque le double. On peut estimer que celui-ci coûtera environ un milliard.

► *Et comment cela se passe-t-il avec Charles Schneer ? Qui propose les films en particulier ?*
► Cela dépend. Nous sommes très libres l'un avec l'autre. Quelquefois, c'est lui, d'autres fois c'est moi. Pour les deux derniers **Sinbad**, par exemple, c'est moi

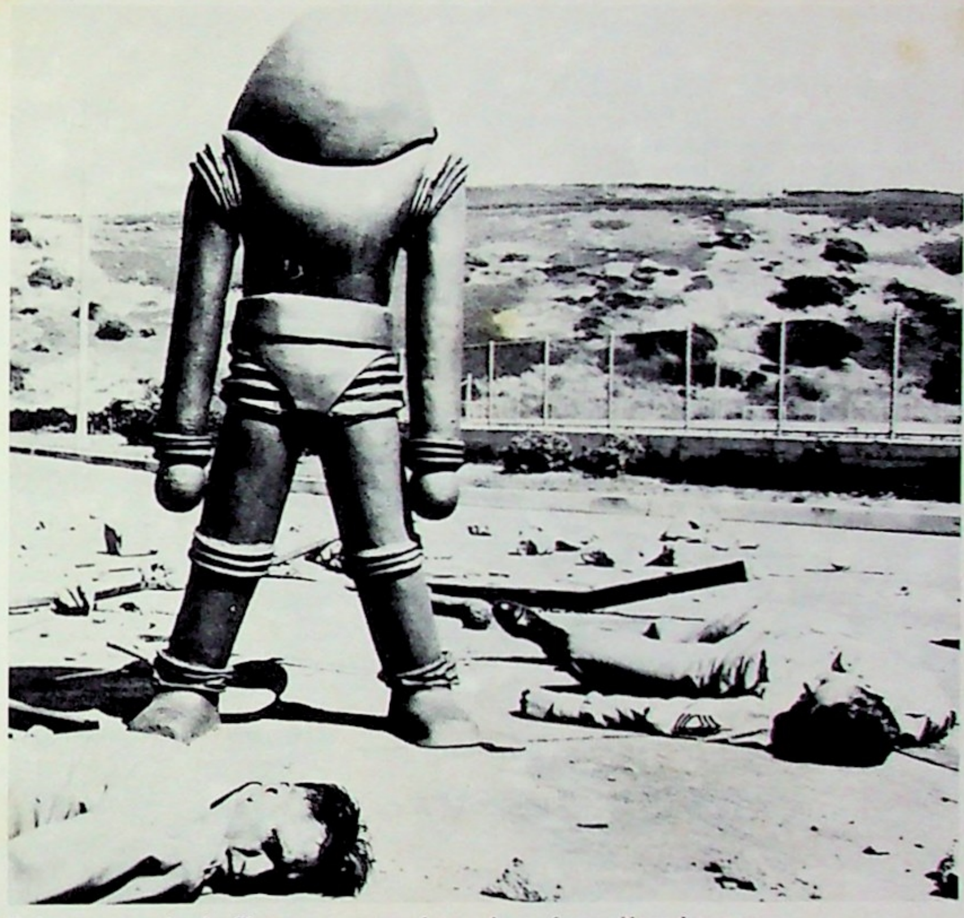
(Suite de la page 73.)

qui ai eu l'idée : je lui ai montré des ébauches, des dessins, cela lui a plu et on a décidé de passer à un stade de scénario plus élaboré. Vous savez, il n'y a pas de recette pour créer un film. Mais je dois dire que j'ai trouvé en Charles Schneer un producteur qui aime le fantastique et le merveilleux comme peu d'autres en sont capables. Il n'est pas qu'un financier : il se sent réellement concerné par les films que nous faisons ensemble. Il se mêle au tournage, à mon travail ; c'est pourquoi nous avons fait tant de films ensemble : notre association a presque 25 ans d'existence... C'est tout à fait exceptionnel !

► *Et pour* **Clash of the Titans**, *comment cela s'est-il passé ?*
► Là, c'est un peu différent : c'est Beverly Cross qui a soumis l'idée à Schneer : il voulait traiter un sujet mythologique. Puis nous avons discuté du parti que nous pourrions tirer de l'histoire. Mais M. Schneer était très enthousiaste, et moi-même, cela me tentait fort de revenir à la mythologie.

► *Mais si un autre producteur vous proposait de travailler avec lui, le feriez-vous ?*
► A priori, je ne vois pas pourquoi je refuserais. Cela m'est d'ailleurs déjà arrivé, en particulier avec George Pal. Mais il faut être libres l'un et l'autre au même moment, et ce n'est pas facile, surtout quand, comme c'est mon cas, on travaille sur des projets de longue haleine.

Propos recueillis
par **Bertrand Borie** ■



Unique exemple de film « sans monstres » truqué par Harryhausen, LES SOUCOUPES VOLANTES ATTAQUENT ne présentent aujourd'hui guère plus d'autre intérêt que ses scènes spectaculaires et apocalyptiques.

FILMOGRAPHIE DE RAY HARRYHAUSEN

1949 **Mighty Joe Young** (Mr. Joe), de Ernest B. Schoedsack.
1953 **The Beast from 20 000 Fathoms** (Le Monstre des temps perdus), d'Eugène Lourié.
1955 **It Came from Beneth the Sea** (Le monstre vient de la mer), de Robert Gordon.
1956 **The Animal World** (Le Monde des animaux), d'Irwin Allen.
The Earth vs the Flying Saucers (Les soucoupes volantes attaquent), de Fred F. Sears.
1957 **20 Million Miles to Earth** (A des millions de kilomètres de la Terre), de Nathan Juran.
1958 **The Seventh Voyage of Sinbad** (Le 7e Voyage de Sinbad), de Nathan Juran.
1959 **The Three Worlds of Gulliver** (Les Voyages de Gulliver), de Jack Sher.
1960 **Mysterious Island** (L'Ile mystérieuse), de Cyril Enfield.
1963 **Jason and the Argonauts** (Jason et les Argonautes), de Don Chaffey.
1964 **First Men in the Moon** (Les Premiers Hommes dans la lune), de N. Juran.
1966 **One Million Years B.C.** (Un million d'années avant Jésus-Christ), de Don Chaffey.
1968 **The Valley of Gwangi** (La Vallée de Gwangi), de James O'Connolly.
1973 **The Golden Voyage of Sinbad** (Le Fantastique Voyage de Sinbad), de Gordon Hessler.
1977 **Sinbad and the Eye of the Tiger** (Sinbad et l'œil du tigre), de Sam Wanamaker.
1980 **Clash of the Titans** (en tournage), de Desmond Davis.

THE FINAL COUNTDOWN

Projeté à travers une faille temporelle, un porte-avions atomique de 1980 va participer à la défense de Pearl Harbour. Tel est le thème du dernier film de Don Taylor (L'ILE DU DR. MOREAU, DAMIEN)





HORRORSCOPE

films sortis l'étranger

États-Unis

Driller Killer
Réal. : Abel Ferrara. « Navaron Film Production ». Scén. : Nicholas St-John. Avec : Carolyn Marz, Jimmy Laine, Bob de Frank.
« Un artiste se débarrasse de ses voisins trop bruyants (un groupe « punk ») à l'aide d'une perceuse électrique. »

Effects
Réal. : Dusky Nelson. « Image Works Production ». Scén. : D. Nelson, d'après le roman de William H. Mooney. Avec : John Harrison, Susan Chapeck.
Film d'horreur dont les effets spéciaux sont signés Tom Savini (**Zombie**).

The Haunting of M
Réal. : Anna Thomas. Scén. : Anna Thomas. Avec : Sheelagh Gilbey, Nini Pitt, Evie Garratt, Alan Hay, William Bryan.
Première œuvre d'une jeune réalisatrice, ce film, tourné en Écosse, est un thriller fantastique, où l'héroïne, Marianna, est persécutée par le spectre de l'amant d'une de ses ancêtres.

Screams of a Winter Night
Réal. : James L. Wilson. « Full Moon Production ». Scén. : Richard H. Wadsack. Avec : Matt Borel, Gil Glascow.
Épouvante.

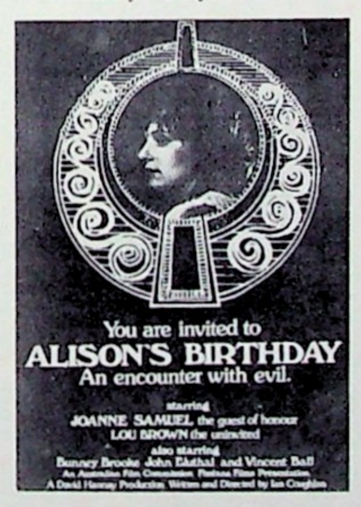
Allemagne

Fleisch
Réal. : Rayner Erler. « Pentagramma Filmproduktion ». Scén. : Rayner Erler. Avec : Jutta Speidel, Wolf Roth, Herbert Herrmann.
« Deux étudiants mariés partent en lune de miel ; ils arrivent dans un motel où le jeune homme est kidnappé par une organisation de ravisseurs pratiquant le commerce très rentable des organes humains. »
Suspense et horreur pour ce film dans la lignée de **Coma**.

Das Teufelsbett
Réal. : Helmut Pfandler. « Transocean International ». Scén. : Helmut Pfandler. Avec : John Phillip Law, Florinda Balkan, Siegfried Wischnewski.
« Un géologue exécutant les travaux préliminaires pour la construction d'une centrale nucléaire dans une région sous-développée, est aux prises avec un sorcier dont le pouvoir hypnotique sur les habitants de l'endroit lui permet de régner comme il le veut. L'arrivée du modernisme risque de le ruiner. »

Australie

Alison's Birthday
Réal. : Ian Conghlan. « David Hannay Prod. ». Scén. : Ian Conghlan. Avec : Joanne Samuel, Martin Vaughan, Margie McCrae.
Possession et angoisse, dans la lignée de **Rosemary's Baby**.



Grande-Bretagne

Scum
Réal. : Alan Clarke. « Boyd's C° Prod. ». Scén. : Roy Minton. Avec : Ray Winstone, Mick Ford, John Judd.
« Une maison de redressement pour jeunes délinquants est le théâtre d'événements horrifiques et violents. »

Hong-Kong

The Secret
Réal. : Ann Hui. « A Unique Films Production ». Scén. : Joyce Chan. Avec : Sylvia Chieng, Chiu Ah Chi, Tsui Siu Keung.
La découverte de deux cadavres sauvagement assassinés est à la base de ce thriller fantastique mêlant très habilement fantômes et exotisme oriental.

Japon

Demon Pond
« Shochiku Company ».
Afin de sortir de l'étroit marché japonais, la Shochiku s'est spécialisée dans les co-productions à gros budget misant sur le côté spectaculaire, commercial et artistique. Les effets spéciaux, qui ont nécessité 40 jours à eux seuls, et 1 million de dollars, sont signés Nobuo Yajima, dont l'un des précédents films **Message from Space (Les Évadés de l'espace)** présenté à l'avant-dernier festival de Paris du film fantastique et S.-F., a été un énorme succès au Japon.
L'histoire de **Demon Pond**, tournée au Japon, Brésil, à Hawaii et à Los Angeles, s'inscrit dans un climat fantastique, peuplé de légendes et de mystères, jusqu'à un final de film-catastrophe.

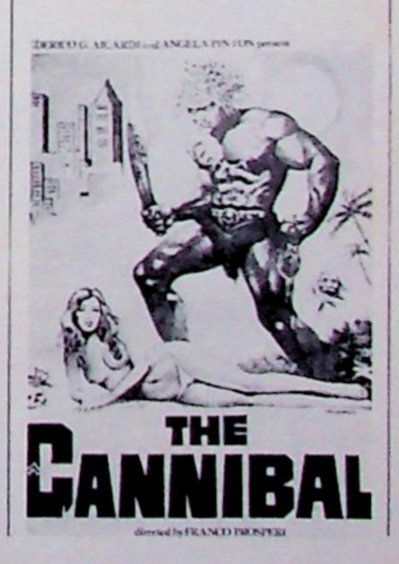
films terminés

États-Unis

A Watcher in the Woods
Réal. : John Hough. « Walt Disney Productions ». Scén. : Brian Clemens, Rosemary Sisson, Gerry Day. Avec : Bette Davis, Caroll Baker, David McCallum.
L'équipe Walt Disney, profitant de la vogue actuelle des films fantastiques et de science-fiction, aborde, après l'aventure dans l'espace de **The Black Hole**, le thème des fantômes et de l'occulte.

Italie

The Cannibal
Réal. : Franco Prosperi. « Filman Maricar International Film ».
« Une jeune américaine, enlevée par une organisation criminelle, est emmenée dans une île peuplée de sauvages terrorisés par un monstre sanglant. Afin de calmer ses colères et son appétit, des jeunes filles lui sont régulièrement offertes en sacrifice... »



THE FOG

« Quand le brouillard s'installe, la terreur commence... »

The Fog est la seconde réalisation du tandem John Carpenter, metteur en scène, scénariste, et Debra Hill, productrice-scénariste. Cette œuvre fait suite à **Halloween**, qui obtint La Licorne d'Or au 8ᵉ Festival International de Paris du Film Fantastique.

The Fog est un récit contemporain de revenant : une station balnéaire de Californie du Nord est le théâtre d'événements effrayants. Tout commence quand un vieux loup de mer buriné raconte, à un groupe d'écoliers, une horrible histoire de fantômes, ceux d'un naufrage qui survint, il y a cent ans, au large d'Antonio Bay. Le navire « Elizabeth Dane », qui contenait un trésor, fut délibérément égaré par un phare illusoire et un mystérieux brouillard l'enveloppa si étrangement qu'il sombra dans les flots. La superstition locale veut que, lorsque le brouillard revient à Antonio Bay, les marins assassinés s'échappent de leur tombeau marin, afin de se venger. Cette vieille légende rapportée innocemment deviendra le prélude d'une succession de phénomènes terrifiants...

The Fog prit forme lorsque John Carpenter annonça à Debra Hill qu'il désirait faire, prochainement, une histoire de revenants qui se situerait dans le brouillard. « C'est tout ce que j'avais en tête à l'origine », explique Carpenter. Debra Hill prit cette idée première et commença à développer des récits de spectres et d'objets effrayants : tout ce qui peut se produire dans un brouillard dense ! A partir de là, Carpenter et Debra Hill continuèrent de reécrire l'histoire, brouillon après brouillon, jusqu'à ce que le scénario prenne forme.

« L'idée du brouillard vient d'un canevas sur lequel j'ai toujours rêvé de broder », dit Carpenter. « On ne peut faire quelque chose de cinématographique à propos de fantomes. On ne les voit pas vraiment, mais on pense les voir. Le brouillard se meut, rutile, passe à travers les portes et les fenêtres, à travers les vêtements. Je pense que le public se distraira beaucoup : j'adore les trains-fantômes, et c'est cette atmosphère que j'ai voulu recréer en faisant trembler les spectateurs et en les bombardant d'images chocs terrifiantes ! »

Pour résoudre les problèmes ardus que ce film posait, les auteurs se sont adressés à l'une des principales firmes spécialisées dans ce domaine : A & A Special Effects. La société, basée à Los Angeles, est dirigée par Dirck Albain, père et fils, et ce sont eux qui s'occupèrent des effets de terreur. Une équipe d'experts travaillant en étroite collaboration avec le réalisateur et le directeur artistique, Tommy Wallace, se chargea des brouillards nécessaires aux différentes scènes, utilisant une nouvelle machine spécialement conçue à cet effet, ainsi que les ressources classiques appropriées : neige carbonique, azote liquéfié et effets optiques.

The Fog est le travail d'une équipe unie, John Carpenter, faisant jouer à nouveau Jamie Lee Curtis (lauréate du prix d'interprétation féminine pour **Halloween**, et tournant ici aux côtés de sa mère, Janet Leigh, vedette de **Psychose**), sa propre femme Adrienne Barbeau (après un téléfilm de suspense : **Someone's Watching Me**), Nancy Loomis (**Halloween, Assault**) et réemployant des techniciens tels Dean Cundey, directeur de la photo de **Halloween**, et Tommy Wallace, qui collabore avec lui depuis **Dark Star**.... De plus, Wallace et Nick Castle — qui fut le mémorable tueur maniaque de **Halloween** — travaillèrent ensemble, avec Carpenter, pour fournir la bande musicale du film. Enfin, en guise de « private-joke », l'acteur Charles Cyphers, tient ici le rôle de... Dan O'Bannon, lequel fut avec Carpenter le co-auteur de **Dark Star** ! (cf. notre interview dans le nº 7). Cette réunion de personnes créatives ayant auparavant travaillé les unes avec les autres apporte quelque chose de très particulier au film, lui conférant un climat étonnant d'horreur subtile.

Après la succession rapide de films de ce genre tels que : **Alien, Salem's Lot, The Amityville Horror, Inferno, Dawn of the Dead, The Shining,** etc. une conclusion s'impose : les films d'horreur sont de retour, plus populaires maintenant que jamais, avec une direction nouvelle donnée par des cinéastes aussi inspirés que Dario Argento, Stanley Kubrick, Tobe Hooper et John Carpenter, sur lesquels nous reviendrons prochainement dans L'Écran Fantastique.


1


2


3



1. Sur une petite ville californienne, un étrange brouillard venu de l'océan fait peser une lourde chappe de terreur.

2. Sous son influence, d'étranges événements se produisent : le verre se brise à son contact (Jamie Lee Curtis et Nick Castle).

3. Une croix semble s'embraser sous le regard horrifié du prêtre en proie à ses démons (Hal Holbrook).

Un siècle après sa disparition, le fantôme d'un clipper échoué surgit du brouillard.

(Suite de la page 81.)

Le tournage du film d'action parsemé de séquences extrêmement violentes s'est déroulé à New York, Rome et l'île de Santa-Monica.
Le thème des cannibales au cinéma semble intéresser les producteurs italiens, puisque plusieurs films ont été récemment réalisés sur ce sujet. Umberto Lenzi a tourné à Ceylan **Mangiati vivi dai cannibali (Eaten Alive by the Cannibals)**, et Ruggero Deodato, qui avait déjà mis en scène **Le Dernier Monde cannibale**, a terminé **Cannibal Holocaust** retraçant l'expédition véridique d'une troupe d'anthropologues aux prises avec des tribus sauvages mangeuses d'hommes.

Patrick vive ancora (Patrick is Still Alive)
Réal. : Mario Landi. « Stefano Films ». Avec : Marcel Bozzuffi, Jeff Blim, Gianni Dei.
Film de suspense fantastique autour du célèbre personnage, nouvelle superstar au box-office, réalisé par un maître du thriller italien.

Australie

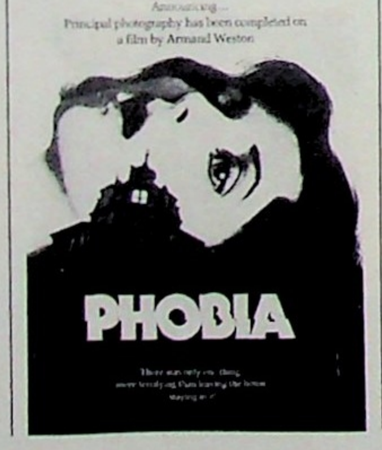
Harlequin
Réal. : Simon Winver. Scén. : Everette De Roche. Avec : Robert Powell, David Hemmings.
Après deux thrillers à succès, **Patrick** et l'inédit **Snapshot**, le producteur Anthony I. Ginnane a confié le scénario de son nouveau film à Everette De Roche, déjà responsable de **Patrick**, **Snapshot** et **Long Week-End** (primé au dernier festival de Paris du film fantastique et de S.-F.). **Harlequin** n'est pas sans rappeler l'histoire de Raspoutine, le moine fou : le fils d'un sénateur, gravement malade, est guéri par un mystérieux personnage doté de pouvoirs magiques, qui va devenir la cause de terribles événements.

Espagne

El escarabajo de oro
Réal. : Jesus Franco, d'après le conte d'Edgar Allan Poe. Avec : Emilio Alvarez.
Co-production espagnole/suisse, pour une adaptation du classique de Poe, « Le scarabée d'or », interprétée par un jeune espoir du cinéma espagnol.

Una casa en las afueras
Réal. : Eugenio Martin. Scén. : Chumy Chumez, Manuel Summers. Avec : Alida Valli, Javier Escriba, Silvia Aguilar, Laura Cepeda.
« Dans une inquiétante maison, une jeune femme morte revient à la vie... »
Le retour au film d'épouvante teinté d'humour noir pour le réalisateur de **Terreur dans le Shanghai Express**.





films en tournage

États-Unis

Beneath the Darkness
Réal. : Barbara Anne Peeters. « New World Pictures ». Avec : Ann Turkel.
Film d'épouvante produit par Roger Corman.

Dressed to Kill
Réal. : Brian de Palma. « Fetch Prod./George Litto Prod. ». Scén. : Brian de Palma. Avec : Angie Dickinson, Michael Caine, Nancy Allen.
Après une comédie avec Kirk Douglas (**Home Movie**), Brian de Palma renoue avec le genre qui le révéla au grand public (**Carrie**, **Furie**) et tourne à New York un film au budget de 7,5 millions de dollars.

Macabra
Réal. : Alfredo Zacharias. « Zach Motion Pictures ». Scén. : David Lee Fein, A. Zacharias. Avec : Samantha Eggar, Stuart Whitman.
Nouveau film d'épouvante du Mexicain Alfredo Zacharias (**The Bees**).

Phobia
Réal. : John Huston. « Borough Park Prods/Spiegel Bergman Prods ». Scén. : Lew Lehman, James Sangster. Avec : Paul Michael Glaser, John Colicos, Susan Hogan.
Le grand réalisateur J. Huston se tourne vers un genre cinématographique qu'il n'a jusqu'alors jamais abordé à l'écran : la terreur et le suspense, dans la tradition des films d'Alfred Hitchcock.
« Un jeune psychiatre aux méthodes très controversées (Paul Michael Glaser, mondialement connu pour son interprétation de « Starsky » dans la série télévisée **Starsky and Hutch**) fait subir un traitement à cinq criminels qui ont tué sous l'emprise d'une peur très singulière, et sont mentalement inaptes au régime pénitentiaire. Étrangement, ils vont être assassinés les uns après les autres d'une manière atroce en relation avec la phobie de chacun. »
Le tournage de **Phobia**, au budget de 6 millions de dollars, se déroule à Toronto.

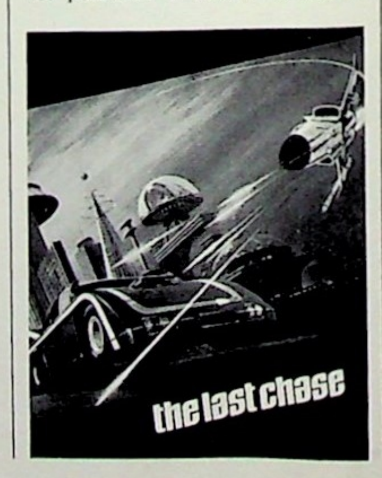
Canada/France

Gandahar
Réal. : René Laloux. « Coneuram Films ».
Après **La Planète sauvage**, du même réalisateur, cette co-production bénéficie d'un budget de 5 millions de dollars, somme jamais dépassée pour un dessin animé dans ces deux pays.

Canada

Train to Terror
Réal. : Roger Spottiswoode. « Astral Bellevue Pathé ». Avec : Jamie Lee Curtis, Ben Johnson.
Nuit de peur à bord d'un train et un nouveau rôle éprouvant pour la ravissante Jamie Lee Curtis (fille de Janet Leigh et de Tony Curtis), qui semble, après **Halloween** et **Prom Night**, se spécialiser dans le « scare-movie ».

The Last Chase
Réal. : Martyn Burke. « Gene Scott Prod./Argosy Films ». Scén. : C.R. O'Christopher. Avec : Lee Majors, Burgess Meredith, Alexandra Stewart.
Budget de 5 millions de dollars pour ce film sophistiqué dont l'action se situe dans un futur très proche à une époque où les U.S.A., à court de pétrole, ont prohibé tous les véhicules privés.
Lee Majors, au volant d'une Porsche, la dernière voiture du monde, est poursuivi à travers les déserts



HORRORSCOPE

d'Arizona et de Californie par un avion « Phantom », chargé de sa destruction, et piloté par Burgess Meredith.

Grande-Bretagne

The Coming
« Marrakech Films Inc./Dillinger Production ». Avec : Peter Cushing, Barbara Bach.
Un budget important et une distribution de classe pour un futur grand film fantastique.



Italie/États-Unis

Marimba
Réal. : Wes Craven. « Marimba Productions of Los Angeles ».
Le producteur italien Alessandro Fracassi a confié à Wes Craven (**The Last House on the Left**, **La colline a des yeux**, **Summer of Fear**), le scénario et la mise en scène de ce thriller au budget important, dont le tournage se déroule depuis janvier 1980 à Miami, New York et en Colombie.
Marimba, qui signifie « marijuana » en argot colombien, retrace l'aventure, riche en suspense et en horreur, de deux pilotes, lesquels, afin de sauver leur vie, doivent mener une guerre privée contre une organisation de contrebande internationale.

Italie

The Island of the Last Zombies
Réal. : Franco Martinelli. « Flora Film ». Avec : Sherry Buchanan, Jan McCullogh, Donald O'Brien.
Après le triomphe de **Zombie 1** et **Zombi 2** (et en attendant **Zombi 3**, produit en Italie par Cinetrading), les producteurs transalpins emploient derechef le thème des morts-vivants dévoreurs de chair humaine, pour une nouvelle aventure tournée à Ceylan et aux U.S.A.

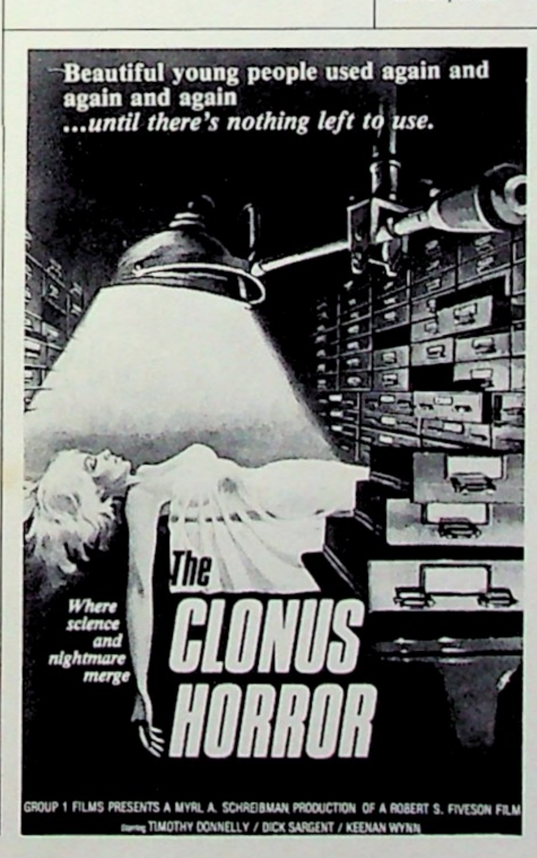
Il monstro di New York
« U.T.I. Films ».
Le succès italien de **The Island of the Living Dead — Zombi 2** a décidé les producteurs Ugo Tucci et Fabrizio De Angelis à persévérer dans ce genre cinématographique devenu très populaire en Italie et aux U.S.A. Cette fois-ci, terreur et magie seront à l'honneur.
« Transféré d'Égypte à New York, un bijou représentant un animal sacré à l'époque des pharaons, se transforme en un monstre aux dimensions impressionnantes et terrorise la cité. »

Radici di paura (Roots of Fear)
Réal. : Mario et Lamberto Bava. « Laser Films ».
Mario Bava et son fils signent la mise en scène de ce thriller horrifique s'inscrivant dans la lignée des précédents films de son auteur, l'un des maîtres du genre en Italie.
« Une vieille dame vivant dans une magnifique villa, cultive une passion toute particulière pour les fleurs : elle n'a de cesse de les aimer, les arroser, leur donner de l'engrais afin de conserver leur fraîcheur et leur beauté. Un jour, trois parents éloignés, venus lui rendre visite, font de bien macabres découvertes : les plantes sont quotidiennement arrosées de sang et nourries de carcasses animales... » La suite n'est que peur et suspense.

Il serpente
« Delia Films ».
Frissons garantis pour ce film aux nombreux effets spéciaux dont les véritables vedettes seront des reptiles. L'histoire se déroule dans la jungle tropicale où un groupe de savants recherche, pour ses expériences médicales, du venin de serpent. Ils vont rencontrer une tribu primitive et un serpent hors du commun.

Thaïlande

Pi Hua Kad (Le Spectre décapité)
Avec : Lo Tok et Sathit Kongvesa.
Comédie d'épouvante.





STAR TREK

Il y a maintenant onze ans que fut filmé le 78e épisode du feuilleton télévisé. Supprimé par la NBC après la troisième année, grâce à la syndicalisation et à des rediffusions permanentes **Star Trek** est demeuré le feuilleton de science-fiction le plus populaire jamais réalisé. L'idée du producteur Gene Rodenberry d'en faire un film de long métrage vint maintes fois sur le tapis au cours de la dernière décade, mais il fallut le succès phénoménal de **Star Wars** pour que la Paramount s'aperçoive enfin de l'avenir que pouvait avoir un film de long métrage basé sur la série télévisée. L'épreuve suivante consistait à persuader les trois acteurs principaux, William Shatner, DeForest Kelley, et surtout Leonard Nimoy, de rentrer à nouveau dans la peau de leurs personnages après les tentatives méritoires qu'ils avaient pu faire pour échapper à l'image qui les poursuivait.

Le 28 mars 1978, après trois années de préparation, une nouvelle que l'on attendait avec impatience fut annoncée officiellement : la Paramount allait tourner **Star Trek-Le Film** pour le grand écran, et ce serait l'une des productions les plus importantes que l'on aurait jamais vues !

Un peu plus de quatre mois plus tard, le 7 août exactement, le Vaisseau Spatial des États-Unis Enterprise était prêt pour le départ de sa plus grande aventure : celle qui devait l'emmener du plateau 9 des Studios Paramount, à Hollywood, aux écrans du monde entier, seize mois après. Dès l'instant où sa mise en chantier fut annoncée, le film devint une entreprise de grande envergure, entourée des soins les plus minutieux. Tous les acteurs du feuilleton se trouvèrent à nouveau réunis, avec, à leur tête, William Shatner et Leonard Nimoy, ainsi que DeForest Kelley.

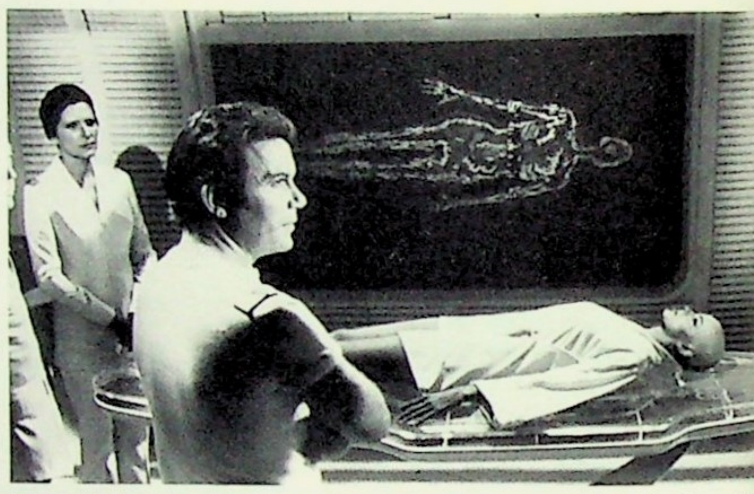
Complètement reconstruit, nanti des derniers équipements technologiques les plus sophistiqués, c'est un nouvel Enterprise qui occupa quatre plateaux complets. Des décors somptueux, dans lesquels le souci du détail le dispute à la précision, accompagnent les spectateurs dans des recoins du gigantesque vaisseau que nul n'avait jusqu'à présent contemplé. De même, il nous est donné d'apercevoir tous — ou presque — les 430 membres de l'équipage, demeurés jusqu'à présent invisibles, et ce lors du décollage de l'Enterprise sur grand écran.

En bonne place aux côtés de William Shatner (le Capitaine Kirk), Leonard Nimoy (Mr. Spock) et Kelley (« Bones » McCoy), nous retrouvons James Doohan dans le rôle de « Scotty », le chef mécanicien, George Takei (Sulu, le chef navigateur), Nichelle Nichols (Uhura, l'ingénieur des transmissions), Walter Koenig (Chekov, chef de la sécurité), Majel Barrett (le Dr. Christine Chapel, autrefois infirmière à bord du vaisseau), et Grace Lee Whitney (le chef des transports). Parmi les nouveaux membres d'équipage figurent Stephen Collins dans le rôle de l'officier en second Willard Decker, et Persis Khambatta qui joue la navigatrice Ilia, la séduisante, exotique, sensuelle — et complètement chauve — femme de Delta. D'autres extra-terrestres venus des planètes les plus lointaines font pour la première fois partie de l'équipage.

La préparation de l'Enterprise et de son équipage fut une tâche gigantesque qui nécessita la conception et la construction de nouveaux décors tout neufs, la réalisation de plus de 500 costumes, des douzaines d'accessoires comme les armes utilisées par les acteurs, et des effets spéciaux photographiques inédits.

Au 23e siècle, l'Enterprise est considéré comme le plus grand vaisseau spatial construit de main d'homme. C'est une véritable ville volante qui traverse l'espace : mesurant 289 mètres de longueur et 127 mètres de largeur en tout, elle est trois fois plus vaste qu'un terrain de football américain. Au facteur de distorsion 6, elle sillonne l'espace à 218 fois la vitesse de la lumière.

Il fallut plusieurs mois pour concevoir et réaliser les décors du nouvel Enterprise, en partant des plans du vaisseau original et en les actualisant ou en reprenant le moindre des détails. Une fois de plus, la NASA et diverses entreprises du domaine de la recherche aéronautique furent consultées : la vraisemblance des détails d'ordre technique et scientifique a toujours été une question →



Le capitaine Kirk (W. Shatner) et le docteur Chapel (M. Barrett) sont perplexes devant la constitution d'Ilia (P. Khambatta).

Popularisé par la télévision, l'équipage de STAR TREK.
Le film retrouve ses interprètes originaux : William Shatner, Leonard Nimoy et DeForest Kelley (de g. à d.).

La devise de l'équipage : explorer toutes les planètes inconnues, découvrir d'autres formes de vie.





→ importante dans **Star Trek**. Pour rester en avant des récentes découvertes faites dans le domaine des sciences et de la technologie, les auteurs durent faire preuve d'imagination, et de beaucoup d'ingéniosité. Roddenberry se souvient comment les « ordinateurs » de la série originelle durent être sculptés à la main, dans des morceaux de bois. Toutes les stations de la nouvelle passerelle de l'Enterprise sont entièrement informatisées, et opérationnelles. Chacun des acteurs dut apprendre à manipuler correctement les instruments complexes qui se trouvaient sur son tableau de bord, et à commander les signaux de lumière, les éclairs et les écrans.

Parmi les autres décors principaux dotés de nouveaux détails, on peut citer la salle des transports, à partir de laquelle les gens sont translatés, à l'aide de rayons, au-dehors du vaisseau, ou ramenés à bord ; une infirmerie dotée des dernières innovations du domaine médical et où règne McCoy ; une salle des machines gigantesque où l'on génère la formidable énergie nécessaire au vaisseau ; les quartiers futuristes de Kirk, la cabine de Spock et, parmi les deux plus grands décors de l'Enterprise : un pont d'arrimage et une salle de jeux de l'avenir. Certains décors n'ont rien à voir avec l'Enterprise mais n'en sont pas moins impressionnants : la navette, les vaisseaux de Klingon et un immense complexe orbital spatial.

D'autres scènes montrent la vie sur la planète Vulcain, d'où Spock est originaire, ainsi que sur la Terre, dans 300 ans. Au nombre des trouvailles du film, il faut compter la réalisation des pistolets à rayons, des torpilles photoniques, appareils de communication, tricordeurs et autres instruments ou armes qui fascinèrent les amateurs de **Star Trek** pendant bien des années. C'est Robert Fletcher, célèbre décorateur de Broadway, qui fut chargé de concevoir les innombrables costumes — notamment les vêtements de détente, uniformes et costumes de cérémonie — portés par les acteurs. Un an et demi ayant été consacré au tournage, dont huit mois pour les seuls effets spéciaux conçus et réalisés par Douglas Trumbull (**Close Encounters**) et John Dykstra (**Star Wars**), le résultat final est-il à la mesure de l'attente ?

La réponse des fanatiques du feuilleton ne peut être qu'affirmative. Le choix inspiré de Robert Wise permet



Une force extra-terrestre menace notre univers... dans quel camp se range Ilia, de la planète Delta IV ?

Depuis 1969, les téléspectateurs américains déploraient l'abandon de STAR TREK. Le film de Robert Wise risque de remettre en chantier le plus célèbre des feuilletons de S.-F. ►

à l'action dramatique, et à un scénario intelligent (sinon tout à fait original) d'être portés à l'écran dans le cadre d'une œuvre de fantaisie particulièrement puissante et efficace.

« Alors qu'ils patrouillent dans leur propre territoire, trois puissants croiseurs de Klingon sont confrontés à un envahisseur inconnu et effrayant. Leurs propres armes se révèlent impuissantes contre un ennemi qui ne peut se comparer à rien de connu en ce 23ᵉ siècle de notre ère.

« L'un après l'autre, les vaisseaux de Klingon sont détruits instantanément par l'ennemi.

« Leur anéantissement frappe de stupeur les contrôleurs de l'espace de la Station Epsilon 9 qui ont suivi l'événement sur leurs écrans. Plus inquiétante encore est l'information retransmise de toute urgence aux quartiers généraux de la Starfleet à San Francisco : l'engin spatial étranger entrera bientôt dans l'espace de la Fédération, pour se diriger vers la Terre à une vitesse de distorsion 7 ! Le vaisseau de l'espace U.S.S. Enterprise, complètement remis à neuf depuis ses dernières aventures, et doté maintenant des armes les plus sophistiquées de toute la flotte, reprend du service pour faire face au péril.

« L'Amiral Kirk est rappelé du poste à terre auquel il avait été promu pour prendre une nouvelle fois le commandement du Vaisseau. Il retrouve son équipage habituel, en dépit de la réticence initiale du Dr. McCoy, et de l'arrivée de dernière minute — et quelque peu surprenante ! — de Spock, le stoïque vulcanien aux oreilles pointues.

« Kirk et son équipage plongent alors dans l'espace-temps pour combattre l'envahisseur étranger... »

A une époque où l'on peut considérer comme acquise la présence d'effets spéciaux fabuleux, grâce aux progrès constants des techniciens d'Hollywood, **Star Trek-Le Film** parvient encore à éblouir les spectateurs et à leur procurer un sentiment d'émerveillement jamais pris en défaut. On en trouve des exemples de choix dans la conception du port spatial de San Francisco, le terrain mythique de Vulcain, le vaisseau extra-terrestre époustouflant dans son abstraction, et surtout dans la troublante sensation accompagnant la plongée dans l'espace-temps. Après toute la publicité ayant été faite aux problèmes rencontrés dans ce domaine (la compagnie Robert Abel & Associates ayant été dans l'incapacité, après de nombreux mois de travail, de mener à bien la réalisation des trucages, il fallut former une nouvelle équipe, laquelle ne disposa que d'un temps relativement réduit à cet effet), Douglas Trumbull et John Dykstra méritent toutes nos félicitations.

C'est pourtant dans les détails secondaires que **Star Trek** est le plus réjouissant ; dans l'émotion visible de l'équipage lors de l'arrivée inattendue de Spock, ou lorsque le réparateur de la cale sèche agite la main à l'adresse de l'Enterprise qui part pour sa mission, par exemple.

La partition musicale envoûtante de Jerry Goldsmith est à compter au nombre des éléments particulièrement réussis du film, qui prouvent que Roddenberry et Wise ont réussi à créer un spectacle infiniment plus sophistiqué que tout ce que l'on attendait. On nous dira que le spectateur, bercé par la familiarité dans laquelle il se retrouve avec les personnages, accepte tout ce qu'on lui propose, bien facilement peut-être, mais c'est là une critique un peu trop aisée, à laquelle **Star Trek-Le Film** résiste sans peine aucune, du haut de ses mérites — et ils sont nombreux.

Alan Jones - Mike Childs ■
(trad. : Dominique Abonyi)



HORRORSCOPE

films en production

États-Unis

Dead and Buried
Réal. : Gary Sherman. Scén. : Dan O'Bannon et Ronald Shusett.
L'auteur d'**Alien**, Dan O'Bannon, a rédigé le scénario de ce film d'horreur bénéficiant d'un budget de 6 millions de dollars.
« Dans une petite bourgade du Texas, sur le golfe du Mexique, des personnes sont agressées et tuées par des morts-vivants. Devenues zombies à leur tour, elles viennent gonfler les rangs de ces créatures malfaisantes qui s'infiltrent partout, puisque rien, au premier abord, ne permet de les distinguer des véritables êtres humains. Un incroyable cauchemar va commencer pour les survivants traqués par les non-morts obéissant aveuglément à leur Maître. »

Dead Zone
Réal. : Sidney Pollack. « Lorimar Prod. ». Scén. : Paul Monash, d'après le roman de Stephen King.
Scénariste de **Salem's Lot** et producteur de **Carrie**, Paul Monash coproduira ce nouveau film fantastique inspiré d'une œuvre de Stephen King.



Omen III
« Twentieth Century Fox ». Scén. : Andrew Birkin.
Troisième et dernier épisode du maléfique Damien Thorn, âgé maintenant de 30 ans, et devenu, comme son feu père, ambassadeur américain à la cour Saint-James. Le Diable entre à la Maison Blanche... Budget prévu : 6 millions de dollars.

The Howling
« Avco Embassy Pictures ».
Terreur et occultisme.

Lord of Light
« Barry Ira Geller Productions ».
Pour les besoins de ce film de science-fiction, un parc d'attraction futuriste gigantesque sera construit à Denver, le « science-fiction land », lequel sera ouvert au public en permanence au terme du tournage de cette adaptation d'un roman de Roger Zelazny. Le film atteindra le budget phénoménal de 50 millions de dollars. Inauguration prévue du parc : janvier 1984 !

Phantasm 2
Réal. : Don A. Coscarelli.
« Trois ans ont passé depuis les événements qui coûtèrent la vie à Jody, le grand frère de Mike Pearson (Michael Baldwin). Ce dernier, profondément choqué, se trouve encore dans le coma à l'hôpital. En réalité, il est sous le contrôle hypnotique du terrifiant « géant » (Angus Scrimm), qui lui commande, une fois la nuit venue, de tuer de jeunes personnes. La cousine de Mike se dévoue pour prendre en charge l'adolescent et son héritage. Elle s'installe dans une vieille maison de style victorien, mais devient dès lors la cible du « géant ». Elle devra affronter à son tour les forces du Mal, les sphères argentées volantes, les gnomes encapuchonnés, dans un crescendo d'angoisse et d'horreur. »
Après le fracassant succès mondial remporté par **Phantasm**, son jeune et brillant réalisateur se devait d'en donner une suite !

Wolf Lake
Réal. : Burt Kennedy. « Melvin Simon et Lance Hool Prod. ». Scén. : Burt Kennedy. Avec : Rod Steiger.
Thriller d'angoisse.

Italie

Alien Horror
Réal. : S. Dardano. « Claudio Mancini Prod. ». Avec : Tisa Farrow, Ian McCulloch.
Science-fiction.

Il gatto nero
« Selenia Cinematographica ».
Transposition moderne du conte d'Edgar A. Poe, dans lequel, un homme doté de deux âmes, commet des meurtres par l'intermédiaire d'un chat noir. Peu à peu, ses mauvais instincts vont l'emporter sur sa volonté, le poussant à accomplir lui-même ses crimes...

L'uomo invisibile attacca la terra
« Produzione Dania National Cinematographica ».
Une nouvelle version de l'homme invisible.

Espagne/États-Unis

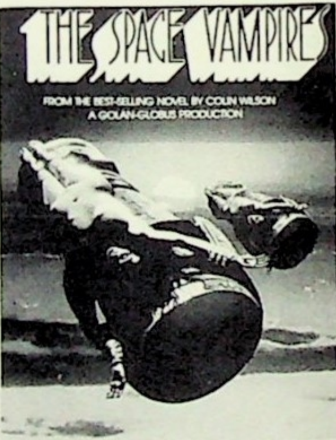
Apocalypse 2000
Réal. : Meir Zarchi. « Cinemagic Pictures / Catalonia Films ». Scén. : Esteban Cuenca Sevilla. Avec : Camille Keaton, Emilio Alvarez.
Épouse du réalisateur Meir Zarchi, avec qui elle tourna déjà **Day of the Woman**, et petite-fille de Buster Keaton, Camille Keaton est la vedette de ce film où un étranger descend sur la Terre, menacée d'une hécatombe atomique, pour sauver des personnes justes.



films en projet

Italie

Atlantide
Réal. : Luigi Cozzi. « Santo Domingo Universal ».
Après **Star Crash** et **Star Riders**, un nouveau projet fantastique pour Luigi Cozzi.











INFERNO : Fort de son imagination baroque et funeste et de la collaboration aux effets spéciaux de son maître et inspirateur Mario Bava, Dario Argento nous revient avec un grand film d'épouvante qui achève d'accentuer le caractère fantastique jusqu'alors sous-jacent à son œuvre.

LE FESTIVAL DU FILM FANTASTIQUE DE SITGES 79

Violence et Dépaysement



SOMETHING'S ROTTEN : dans une aile reculée du château de sa mère, le prince ventriloque, aidé de sa marionnette, imagine de sombres complots.

Le XIIe Festival Internacional de Cine Fantastico y de Terror s'est déroulé, du 6 au 13 octobre 1979, à Sitges, près de Barcelone, mettant en compétition une quinzaine de films inédits en Espagne, la plupart de langue anglaise. La parfaite organisation de cette manifestation n'en fait que d'autant plus regretter le manque de sévérité dans la sélection des films, et surtout le fait que trop de productions n'ont avec le fantastique qu'un très lointain rapport. Par exemple, les scénarios multipliant les meurtres sanglants ont été prioritaires et, même si les films en question n'étaient pas dénués de qualités, il n'empêche que l'on restait sur sa faim en matière de fantastique, la folie criminelle présidant à ces flots d'hémoglobine n'étant pas, hélas ! du seul domaine de l'irréel ou de l'imaginaire. On a d'ailleurs trop souvent tendance à affubler de l'étiquette « fantastique » tout film policier ou criminel comportant une séquence — au moins — de meurtre savamment photographié par une caméra complaisante, ce qui fut justement le cas cette année.

The Comeback, de Peter Walker, débute par un meurtre des plus horribles où la victime, une ravissante jeune femme, est littéralement hachée à coups de faucille, prélude sanglant à l'incroyable histoire de la vengeance d'un vieux couple dont la fille unique s'est suicidée pour une idole de la chanson, laquelle idole, personnage central du script, vivra des heures éprouvantes dans une vaste demeure où s'élèvent nuitamment des cris et des pleurs féminins. Le drame est amené à sa conclusion à l'aide de quelques séquences-choc où les effets sanglants ne nous sont pas mesurés. La réalisation n'hésite même pas à citer Hitchkock à diverses reprises (caméra subjective approchant, par derrière, du vieillard assis sur un fauteuil qui pivote brusquement face au public, par exemple). Mais le scénario n'a pas la rigueur et la solidité de **Psycho** auquel il veut parfois nous faire penser ; il comporte même de regrettables invraisemblances, notamment lorsque la jeune Linda, emmurée vivante pendant une longue période de l'action, est délivrée enfin, apparemment intacte, ce qui nous oblige à nous demander avec perplexité comment elle a pu survivre ! On reconnaît, par contre, la qualité des décors et de la photo des traditionnels films de terreur britanniques, dont le décor funèbre extraordinaire de la pièce condamnée où gît, depuis plusieurs années, le cadavre de la jeune fille, reposant au pied du portrait géant, envahi par les toiles d'araignées, de celui pour lequel elle mit fin à ses jours.

Moins captivant est le canadien **Something's Rotten**, de Harvey Frost, où la reine moderne d'un imaginaire pays est aux prises avec ses deux fils jumeaux dont chacun brigue le pouvoir, l'un d'eux étant, en outre, un ventriloque bègue, qui ne s'extériorise que par l'intermédiaire de son mannequin. Une mystérieuse main criminelle s'efforce d'effrayer la souveraine, en incendiant ses ruches, en tuant son chat ou en plaçant un cadavre dans son lit. Finalement, la reine conservera son rang, après que l'un de ses fils, qui tentait de l'assassiner, ait été tué par son frère. Oui, il y a vraiment « quelque chose de pourri » dans ce fictif royaume : dommage que le film n'ait guère d'intérêt, car il est interprété par une très belle actrice, Charlotte Blunt, dont le charme blond et racé s'apparente à celui de la regrettée (pour les cinéphiles) Grace Kelly.

Tout cela nous laisse en dehors du vrai fantastique, de même que **The Toolbox Murders**, de Dennis Donnelly, où l'on massacre maintes jeunes filles à l'aide d'outils divers, pour illustrer un nouveau cas de folie, le responsable étant, cette fois, un père dont la raison a vacillé depuis la mort de sa fille unique dans un



KILLER BEHIND THE MASK : dissimulé sous un masque de caoutchouc pour enfant, cet assassin n'a pourtant pas l'humeur à plaisanter...



VLAD TEPES : la cruauté du célèbre comte de son vivant était telle qu'elle ne pouvait qu'engendrer la légende que l'on sait.

accident de voiture. Là encore, les détails sanglants ne nous sont pas épargnés, mais c'est tout ce que l'on peut retenir d'un film où, par ailleurs, le rôle de la police est curieusement effacé, malgré la multiplicité des crimes, son intervention se bornant à photographier les cadavres et les chambres des victimes.
Killer Behind the Mask, de David Paulsen, n'est qu'une nouvelle série de meurtres spectaculaires qui déciment une famille, l'assassin masqué utilisant là encore divers instruments, dont une épingle à chapeaux, une scie mécanique et même une tronçonneuse.
Der Morder, de l'Allemand Ottokar Runze, d'après un roman de George Simenon, est l'étude assez fouillée d'un docteur assassin de sa femme et de l'amant de celle-ci. Bien que remarquablement interprété par Gerhard Olschewski (prix d'interprétation masculine), il s'agit néanmoins d'une œuvre dont la présence ne se justifie pas dans un festival consacré (en théorie) au Fantastique ; il n'y a même pas ici le prétexte de meurtres horribles, deux coups de feu suffisant à régler le sort des coupables.
Autres histoires sanglantes dépourvues d'éléments fantastiques, tels se présentent **South Seas Massacre** et **Vlad Tepes**. Le premier film, de Pablo Santiago, est un banal récit d'aventures tropicales, où les primitifs d'une île paradisiaque deviennent les victimes d'une horde de pirates qui prennent les femmes et transforment les hommes en esclaves, jusqu'à ce que deux naufragés, un Blanc (Troy Donahue) et un Noir (Junero Jennings), réussissent à mettre un terme brutal à leur tyrannie. Bien que l'on puisse encore se demander pourquoi un tel film s'est égaré (hors compétition) dans un festival de Fantastique, on passe un agréable moment à sa vision, les paysages et les vahinés étant reposants pour la vue, et les combats parfois assez réalistes, telle la décapitation du pirate sur la fille qu'il est en train de violenter.
Vlad Tepes, du Roumain Doru Nastase (ou : **La Vraie Vie de Dracula**), n'est qu'un laborieux pensum à prétention historique, où il n'est nullement question de la cruauté, pourtant réputée, du dit personnage, qui nous est surtout présenté comme le vainqueur des Turcs envahisseurs et l'artisan de l'unité de son pays. Dialogues interminables et séquences de batailles d'une rare indigence, malgré le nombre de figurants, ont raison du spectateur bien avant la fin des 150 minutes de projection.
Le surnaturel reprend enfin ses droits grâce à **The Old House**, qui nous vint de la République chinoise de Taïwan (Formose), classique conte macabre où le spectre d'une jeune femme assassinée erre nuitamment dans une vaste ancienne demeure, jusqu'à ce que le criminel revienne sur les lieux de son forfait, et soit châtié par le fantôme autojusticier. C'est puéril, plein d'effets usés jusqu'à la corde (cris de chouette, portes qui grincent...), mais la photo est soignée et cela se laisse voir sans grand effort, les intermèdes comiques rompant souvent l'atmosphère de terreur. Notons au passage la beauté pure de la vedette féminine Barbara Wang, qui assista à la projection, en compagnie du réalisateur Yao Fung Pan.
Plague, d'Ed Hunter, est un thriller pseudo-scientifique nous décrivant la course de vitesse entre les savants et une bactérie inconnue qui répand une épidémie de morts foudroyantes à la suite d'un accident de laboratoire. Sujet grave et qui porte à méditer, traité à la façon d'un suspense dans sa description d'une tragédie qui menace d'envahir toute la Terre. Mais l'intérêt est inégalement distillé et le dénouement nous laisse insatisfaits, car il eut mérité plus de clarté et d'ampleur.
Thirst, de Rod Hardy, assimile le vampi-

→



THIRST : victime d'une secte de vampires modernes, la belle Chantal Contouri va en devenir la grande prêtresse.



Pour l'**INCREDIBLE MELTING MAN**, un seul remède à son atroce liquéfaction : dévorer la chair de ses semblables...

risme à une société secrète dont les adeptes, adorateurs de la comtesse Bathory, ont un quartier général semblable à une base militaire, immense propriété dont on ne peut entrer ou sortir sans autorisation, où sont rassemblées les victimes de la secte dont le sang est retiré de très industrielle manière pour servir à la fabrication des aliments de ces modernes vampires. Nous pénétrons dans cet univers clos (semblable au village du feuilleton télévisé **Le Prisonnier**) par le truchement de l'héroïne du scénario qui tombera involontairement dans les griffes des buveurs de sang et sera initiée au cours d'une cérémonie quasi religieuse où, sa volonté de résistance ayant été scientifiquement anéantie, elle deviendra à son tour membre de la secte. Tentative probante de renouvellement partiel du thème vampirique, cette production australienne rappelle, par sa facture et son atmosphère, les meilleurs films britanniques du même genre. L'excellente interprétation de Chantal Contouri aurait dû, pensons-nous, être récompensée ; le film lui-même, incontestablement le meilleur du festival, dut se contenter du Prix des effets spéciaux, qui sont certes convaincants (séquence des hallucinations), mais ne constituent pas son intérêt principal.

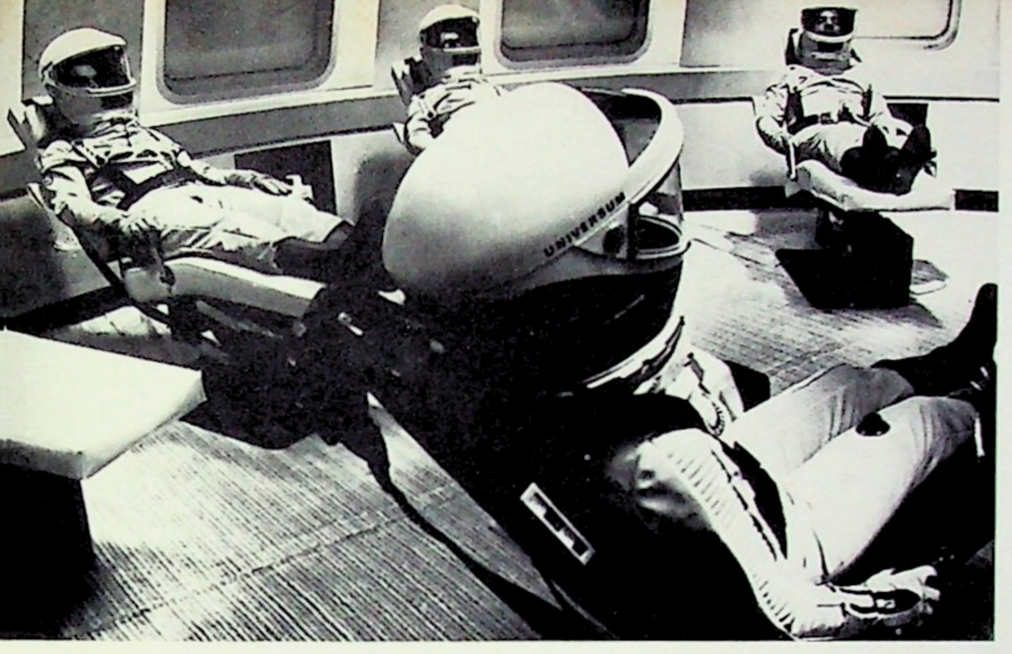
La science-fiction, trop peu mise en valeur cette année, nous offrit tout d'abord **The Incredible Melting Man**, de William Sachs, remake sans surprise de la première aventure du professeur Quatermass : revenu de l'espace, un cosmonaute se métamorphose en un hideux monstre gélatineux et cannibale. Finalement cerné, il réussira à échapper aux policiers qui le criblent inutilement de balles. Un savant qui, au nom de la science, voulait le protéger, sera abattu. Le monstre répugnant se liquéfiera enfin en une ultime vision d'horreur où Rick Baker, responsable des effets spéciaux, s'est montré digne de sa réputation.

Moins banal s'est révélé le film tchèque **Voyage dans le temps**, réalisé par Jindrich Polak, auteur en 1963 de **Icarie X B 1** ; cette fantaisie nous présente, à la fin de notre siècle, un trio de nazis empruntant une machine à remonter le temps pour donner à Hitler une superbombe H afin qu'il gagne la guerre et que soit ainsi changé le cours de l'Histoire. Par suite d'une erreur, ils seront projetés trois années trop tôt et rencontreront, non pas le Hitler presque vaincu, aux abois, mais un Hitler volant alors de victoire en victoire, et qui prendra ses trois fidèles partisans pour des espions chargés de le tuer.

Un autre intérêt du film est la répétition, à trois reprises, d'une même journée, où le personnage principal, le conducteur de la « fusée du temps », essaiera vainement de sauver son frère jumeau, qui meurt étouffé en prenant son petit déjeuner. Le spectateur doit cependant admettre un postulat jusqu'ici inédit à notre connaissance, à savoir qu'en vivant trois fois une même journée, les personnages se multiplient par trois, chacun ayant une indépendance totale par rapport aux deux autres. Dépourvu d'effets spéciaux, et faible sur le double plan de la réalisation et de l'interprétation, tel est ce **Voyage dans le temps** qui aurait pu captiver bien davantage avec un pareil sujet. Les scènes essentielles, avec le Führer, sont d'une rare indigence en matière de gags ; c'est finalement le générique, composé de vues authentiques de Hitler, dont les gestes se répètent — à la façon des automates — par la magie du montage, qui déclencha les rires les plus francs.

Dans le cadre de cet article, nous ne reviendrons pas sur d'autres films vus à Sitges, mais dont il a déjà été question dans notre revue, comme **La Maison aux fenêtres qui rient**.

Les courts métrages furent d'inégale qualité mais, dans l'ensemble, d'un niveau



Fantaisie de science-fiction, VOYAGE DANS LE TEMPS ira jusqu'à confronter ces cosmonautes kubrickiens avec... Hitler en personne !

plus honorable. Dans **Good Morning, Son**, du Yougoslave Ante Zaninovic, un vieillard au seuil de la mort remonte le temps par la pensée, se revoit adulte, puis adolescent, puis enfant ; enfin, sa mère enceinte nous apparaît en conclusion de ce voyage à rebours. Mélange de prises de vues normales et de séquences d'animation se superposant sur les personnages, c'est un essai original sur un sujet qui ne l'est pas, mais dont le traitement ne laisse pas indifférent.

Still Life, de l'Australien John Wall, anime une statue de pierre qui erre dans les rues d'une ville et constate avec tristesse que ses semblables sont soit mutilées soit enchaînées.

Fahrradunfall (L'Accident de bicyclette), du germanique Schoenback Jacques, n'est qu'une nouvelle illustration du thème du rêve qui, dans les dernières images du film, commence à se matérialiser, procédé trop souvent utilisé depuis que le classique **Dead of Night** de 1946 l'a magistralement inauguré.

Plusieurs courts métrages espagnols ont complété la sélection, dont **El globero**, poétique conte de Angel Pelaez, dans lequel un ballon d'enfant se métamorphose en un magnifique aérostat où le héros accomplit un voyage de rêve au son de la valse de « La Chauve-souris » de Strauss (la musique viennoise et l'espace font bon ménage depuis un certain **2001...**) ; **Cuando mueras, que haras tu ?**, de Ramiro Gomez Bermudez de Castro, décrit sur un ton franchement burlesque les tracasseries administratives entraînées par un décès ; quant à **El zapato**, de Miguel Tristan, c'est un délire surréaliste où se mêlent des gangsters, des Indiens et des mousquetaires.

Mais la palme revint à **Fantabiblical**, de l'Italien Manuli Guido (déjà primé au Festival du Film Fantastique de Paris 1978), série de gags du plus haut comique — en dessins animés — sur les principaux épisodes de la Bible comme : Adam, Eve et le serpent, l'Arche de Noé, Moïse et les dix commandements, Ponce Pilate se lavant les mains, etc.

Signalons enfin que la rétrospective, consacrée à l'expressionnisme allemand, nous a permis de voir ou revoir les classiques incontestables que sont **Le Cabinet du Dr Caligari**, **Dr Mabuse**, **Metropolis**, **Nosferatu** et **M le Maudit**, ainsi que la version 1913 de **L'Étudiant de Prague** (de Stellan Rye) avec Paul Wegener, film rare que Roland Lacourbe considérait comme perdu (voir E.F. nº 7, page 91).

Pierre Gires ■

GÉNÉRIQUES DES FILMS CITÉS

THE COMEBACK (Grande-Bretagne). *Scén. :* Murray Smith. *Réal. :* Peter Walker, *avec* Jack Jones, Bill Owen, Pamela Stephenson, David Doyle, Sheila Keith, Richard Johnson. *Ph. :* Peter Jessop. *Mus. :* Stanley Myers. *Couleurs*. 1977.

SOMETHING'S ROTTEN (Canada). *Scén. :* Norman Fox. *Réal. :* F. Harvey Frost, *avec* Charlotte Blunt, Geoffrey Bowes, Trydy Weiss, Christopher Barry. *Ph. :* Brian Hebb. *Mus. :* John Kuipers. *Couleurs*. 1979.

THE TOOLBOX MURDERS (U.S.A.). *Scén. :* Robert Easter *et* Ann Kindberg. *Réal. :* Dennis Donnelly, *avec* Cameron Mitchell. *Ph. :* Gary Graver. *Mus. :* George Deaton. *Couleurs*. 1977.

KILLER BEHIND THE MASK (U.S.A.). *Scén. et Réal. :* David Paulsen, *avec* Christopher Allport, James Doerr, Marylin Hamlin. *Ph. :* Zoli Vidor. *Mus. :* Dov Seltzer. *Couleurs*. 1977.

DER MORDER (Allemagne fédérale). *Scén. et réal. :* Ottokar Runze, *avec* Gerhard Olschewski, Johanna Liebeneiner, Marius Muller, Wolfgang Wahl, Uta Hallant, Ernst Jacobi. *Ph. :* Michael Epp. *Mus. :* Hans-Martin Majewski. *Couleurs*. 1979.

SOUTH SEAS MASSACRE (U.S.A.). *Scén. :* Tommy David. *Réal. :* Pablo Santiago, *avec* Troy Donahue, Junero Jennings, Vic Vargas, Eva Reyes. *Ph. :* Joe Batac Jr. *Mus. :* Tito Arevalo. *Couleurs*. 1976.

VLAD TEPES (ou : The True Life of Dracula) (Roumanie). *Scén. :* Mircea Moror. *Réal. :* Doru Nastase, *avec* Stefan Sileanu, Ernest Maftei, Emanoil Petrut, Alexandru Repan, George Constantin, Teofil Vilcu. *Ph. :* Aurel Kostrakiewicz. *Mus. :* Tiberiu Olah. *CinemaScope Couleurs*. 1978.

THE OLD HOUSE (Formose). *Scén. et Réal. :* Yao Fung Pan, *avec* Barbara Wang, Kwan Miao, Lim Chang, Ho Hom, Chin Lilly. *Eff. spéc. :* Had Dog. *Mus. :* Pei Shan. *Ph. :* Lai Yun Shing. *CinemaScope Couleurs*. 1979.

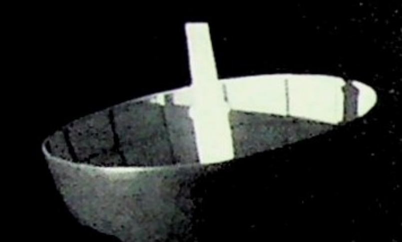
PLAGUE (U.S.A.-Canada). *Scén. :* Ed Hunt *et* Barry Pearson. *Réal. :* Ed Hunt, *avec* Daniel Pilon, Kate Reid, Celine Lomez, Michael J. Reynolds. *Ph. :* Richard Hunter. *Mus. :* Eric Robertson. *Couleurs*. 1978.

THIRST (Australie). *Scén. :* John Pinkney. *Réal. :* Rod Hardy, *avec* Chantal Contouri, Shirley Cameron, David Hemmings, Henri Silva, Max Phipps, Rod Mullinar. *Eff. spéc. :* Conrad C. Rothman. *Ph. :* Vincent Monton. *Mus. :* Brian May. *Panavision-Couleurs*. 1979.

THE INCREDIBLE MELTING MAN (U.S.A.). *Scén. et Réal. :* William Sachs, *avec* Alex Rebar, Burr de Banning, Myron Healey, Michael Alldredge. *Eff. spéc. :* Rick Baker. *Ph. :* Willy Curtis. *Mus. :* Arlon Ober. *Couleurs*. 1977.

ZITRA VSTANU A OPARIM SE CAJEM (ou : Voyage dans le temps) (Tchécoslovaquie). *Scén. :* Milos Macourek. *Réal. :* Jindrich Polak, *avec* Petr Kostka, Jiri Sovak, Vladimir Mensik, Otto Simanek, Marie Rosulkova, Valérie Chmelova *et* Frantisek Vicena *dans le rôle de Hitler*. *Ph. :* Jan Kalis. *Mus. :* Karel Svoboda. *Couleurs*. 1977.

SUR NOS ÉCRANS

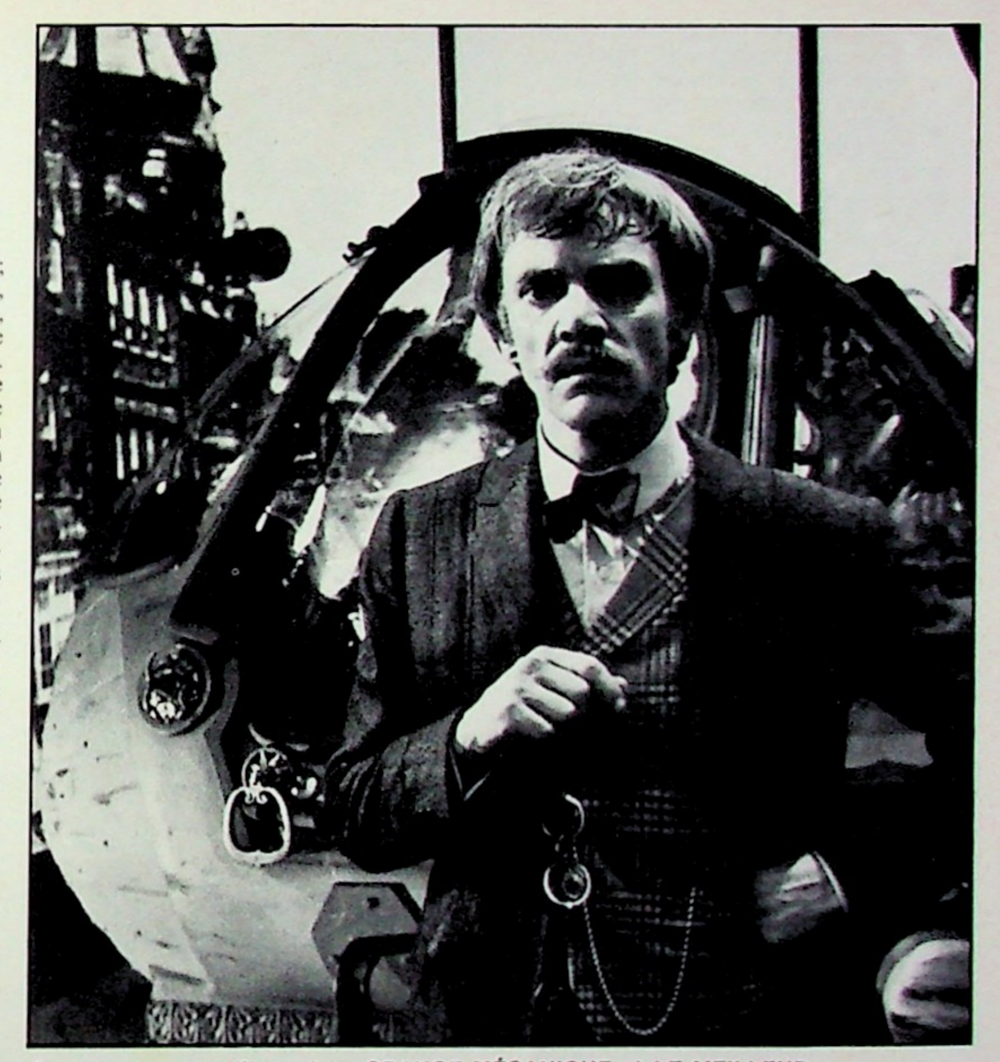


A bord de cette curieuse nacelle, H.G. Wells lui-même part à la recherche de Jack l'Éventreur égaré dans le tourbillon du temps, qu'il jonche de cadavres égorgés.

C'était demain

(Time After Time)

■ « A notre époque, j'étais un monstre ; aujourd'hui, je ne suis qu'un amateur ! », déclare Jack l'Éventreur à Sherlock Holmes, pardon, H.G. Wells, dans un hôtel de luxe de San Francisco, Californie, 20ᵉ siècle. Qu'on ne s'y trompe pas pourtant, **Time After Time**, malgré une certaine critique sociale, facile d'ailleurs, n'est pas un film sérieux. Nicholas Meyer, qui l'a réalisé et en a rédigé le scénario, fit ses débuts dans le roman, et plus exactement dans ce genre florissant qu'est le pastiche de Sherlock Holmes : son livre « The Seven Per Cent Solution » faisait rencontrer l'immortel Roi des Détectives et Sigmund Freud en personne. Vu le succès de celui-ci, il était naturel d'en faire un film et ce fut le juvénile Mr. Meyer qui se chargea de l'adapter. Mais, si **Seven Per Cent Solution** (de Herbert Roos) manquait de crédibilité, car il importe avant tout dans ce genre difficile d'emporter la conviction du spectateur et de lui faire accepter ce nouveau « mythe » greffé sur l'original, **Time After Time**, lui, ne souffre pas de ce défaut et ne laisse aucun doute dans notre esprit.
Oui, H.G. Wells a bel et bien construit une Machine à voyager dans le Temps qu'il garde dans sa cave (il en était d'ailleurs capable) ; oui, Jack l'Éventreur est un ami de Wells qui, cerné par la police anglaise, ne voit d'autre moyen d'échapper à l'échafaud que la fuite en avant. Et « en avant » veut dire ici : San Francisco, 1979 !
Quel choix reste-t-il donc à notre malheureux H.G., trop empreint d'idéalisme socialiste et de bonne morale victorienne ? Il doit partir à la poursuite de l'Éventreur et affronter un Futur qui se révèlera différent, ô combien, de l'utopie égalitaire dont il rêvait.
La première partie du film s'offre donc un peu de satire sociale du type « Candide ». Celle-ci est facile, très facile même. Mais ne boudons pas notre plaisir : Meyer sait, plus d'une fois, nous arracher un sourire sinon un éclat de rire. Il n'en reste pas moins que nous avons là la partie la plus faible du film, détruisant l'ambiance créée d'une part par la magie du Voyage dans le Temps et, d'autre part, par l'horreur de l'Éventreur lâché dans le Temps.
Heureusement, Meyer revient vite à la ligne principale de son récit. Jack (qui a repris ses meurtres) veut la clé de la Machine de Wells. Celui-ci désire capturer l'Éventreur et l'empêcher de nuire. Il sera aidé dans sa lutte par une jeune, charmante et pas-si-libérée-que-ça employée de banque qui, comme l'on s'en doute, deviendra vite l'objectif de Jack. Une chasse mortelle s'engage dans les labyrinthes du Temps — nous n'en dévoilerons pas les péripéties !
Du point de vue thriller, **Time After Time**, du moins dans sa deuxième partie, est une réussite. Bien conduit, sacrifiant même aux poncifs du genre telle la poursuite en voiture, il sait nous tenir en haleine jusqu'à la dernière minute. La séquence des démêlés de Wells avec la police de San Francisco qui refuse de le croire (il a donné pour nom celui glané dans un magazine et qu'il croyait



Après ses compositions dans ORANGE MÉCANIQUE et LE MEILLEUR DES MONDES POSSIBLES, Malcolm McDowell retrouve la science-fiction, mais dans un contexte « rétro » proche du pastiche.

inconnu au 20e siècle : Sherlock Holmes !) pendant que Jack s'approche de sa proie, est remarquablement bien montée et s'achève par une série de retournements rapides qui conservent un rythme endiablé à la fin de l'histoire. Celle-ci — mon seul reproche — tient un peu du Deus-ex-Machina mais, comme tous les Happy Endings, nous laisse quand même bien satisfaits...

Le risque encouru dans ce type de film est que, fascinés par les possibilités intrinsèques du sujet, le réalisateur ou l'auteur de l'histoire en oublient... l'histoire proprement dite ! Meyer, ayant bien assimilé les leçons de **Seven Per Cent Solution**, n'est pas tombé dans ce piège. **Time After Time** garderait tout son intérêt si, au lieu de Wells et l'Éventreur, nous avions deux individus anonymes. Bien sûr, la présence de telles légendes ajoutent au charme du film, mais nous ne pensons pas — et cela est à porter au crédit de Meyer — que le succès de celui-ci repose exclusivement sur elles.

La musique de Miklos Rozsa, admirable comme toujours, mérite une mention. Les acteurs sont irréprochables : le trio McDowell (Wells) - Warner (Jack) - Mary Steenburgen (Amy) joue merveilleusement et plus, avec conviction, ce qui permet au film de créer ce climat de crédibilité dont nous parlions plus haut.

Si l'on a de la peine à retrouver Wells dans McDowell, cela n'entache en rien son talent d'acteur, très réel. A l'extrême limite, McDowell aurait pu, la force physique mise à part, nous donner une interprétation intéressante de l'Éventreur pendant que David Warner, au visage souvent grave et digne, aurait pu présenter un Wells plus solennel...

Les possibilités sont sans limites.

JEAN-MARC LOFFICIER ■

U.S.A., 1979. **Prod. :** *Warner Bros/Orion.* **Pr. :** *Herb Jaffe.* **Réal. :** *Nicholas Meyer.* **Pr. Ass. :** *Steven-Charles Jaffe.* **Sc. :** *Nicholas Meyer.* **Ph. :** *Paul Lohmann.* **Dir. Art. :** *Edward C. Carfagno.* **Mont. :** *Donn Cambern.* **Mus. :** *Miklos Rozsa.* **Son :** *Jerry Jost.* **Déc. :** *Barbara Krieger.* **Maq. :** *Lynn Reynolds.* **Cost. :** *Sal Anthony, Yvonne Kubis.* **Cascades :** *Everett Creach.* **Eff. Sp. :** *Larry Fuentes, Jim Blount.* **Inter. :** *Malcolm McDowell (H.G. Wells), David Warner (Stevenson), Mary Steenburgen (Amy), Charles Cioffi (Lt Mitchell), Kent Williams (Assistant), Andonia Katsaros (Mrs. Turner), Patti d'Arbanville (Shirley), James Garett (Edwards), Keith McConnell (Harding), Leo Lewis (Richardson), Byron Webster (McKay).* **Durée :** *112'. Panavision-Metrocolor.*



Terrifié par un bond prodigieux dans le temps, puis séduit par la bien contemporaine Maryse Steenburgen, H.G. Wells ira d'émotions en émotions dans TIME AFTER TIME.





Remis à la mode par MEURTRE PAR DECRET, Jack l'Éventreur poursuit ses horribles méfaits, dût-il pour cela se retrouver au 20e siècle.

Haine



■ Variation violente et mécanisée d'un thème curieux — l'avènement d'un nouveau Christ — dont avait approché Marcel Carné avec sa **Merveilleuse visite**, **Haine** est une tentative sincère de réaliser un film qui sorte de la routine insupportable où s'enfonce l'actuelle production française. L'œuvre de Dominique Goult n'hésite donc pas à se démarquer complètement, et avec un certain entrain bien légitime, de ce cinéma national qui, tel qu'il se présente à nous sur les frontons des salles obscures, a, depuis longtemps, perdu ses chances de rachat, et par là même de sauvetage.

Premier long métrage de son auteur, **Haine** n'a pas honte de se réclamer du genre fantastique, bien qu'il ne tombe aucunement dans la surenchère et la démonstration, et que la prise de conscience chez le spectateur de la dimension symbolique du personnage de Klaus Kinski soit amenée sans hâte.

« J'ai assez vécu pour voir que différence engendre Haine » : cette phrase de Stendhal vient corroborer les images du prologue situé dans une centrale électrique à l'architecture colossale, rendue plus inhumaine encore par l'absence d'ouvriers. Si cette séquence ne prend pas une place très distincte dans le déroulement du récit, elle est significative de par sa mise en évidence au début du film des idées du réalisateur. Cette haine, qui va marquer crûment le drame jusqu'à lui donner son titre, n'est pas un produit de notre civilisation, comme on pourrait le penser au stade d'une lecture immédiate. Les deux hommes qui provoquent, avec une sorte de délectation, une gigantesque et dangereuse avarie dans la centrale, détenaient en eux les graines d'une brutalité atavique. Elles ont germé dans le bouleversement amené par un modernisme intempestif, érigé au mépris d'un équilibre naturel déjà précaire. La mort de la fillette, qui va catalyser la tragédie, et la crise de nerfs du camionneur qui va la faire aboutir, se passent en pleine campagne, mais entre les deux alignements de poteaux de ligne à haute tension. Outre qu'elles annoncent la crucifixion sur le transformateur, ces images affirment le décalage qui existe entre un monde rural où les traditions les plus anciennes, et les plus tribales, ont survécu, et les nécessités d'une société à l'expansion dévorante. Dans ce paysage écartelé, dénaturé par la rencontre de deux concepts presque antithétiques, surgit « l'Étranger », messie incompris et condamné aussitôt sans autre forme de procès. Au contraire de son lointain prédécesseur de Judée, ce motard vêtu de blanc est dans l'incapacité totale de délivrer un éventuel propos de bonté. Le sacrifice, au terme d'une existence errante consacrée à l'enseignement de la Paix, est ici remplacé par une fuite éperdue, par une traque affolante, comme si les chasseurs redoutaient ce message de tolérance émanant du visiteur. **Haine** est l'histoire d'un calvaire moderne, sous la forme d'une suite d'accidents de moto, et non celle d'un périple religieux. C'est dans cette définition très précise du rôle de victime, tenu par Klaus Kinski, que le film de Dominique Goult puise la force nécessaire à l'installation d'un récit allégorique. Les symboles sont inhérents à l'action et ne la subordonnent absolument pas, la perception au second degré de l'œuvre étant réservée à une analyse de la marginalité. Ainsi, nous retrouvons Marie-Madeleine, la pécheresse, derrière le visage dur et fermé de Maria Schneider, incarnation d'un amour libre que « l'Étranger » pratique, mais que les paysans banissent, avec une rancune mêlée d'envie. D'autre part, la venue de cet « Archange de la route » est précédée par celle d'une jeune femme habillée de cuir noir, responsable du décès de la fillette, et donc du drame tout entier. Elle est sans doute la Mort, telle que se la représentaient les poètes romantiques, ou peut-être bien le Diable, venu goûter les lauriers d'une victoire longtemps retardée. Le martyre prendra fin en effet dans l'église du village que le maire veut fermer deux semaines sur trois, et dont le portail sera défoncé, profané par l'énorme semi-remorque.

Brassant une violence que d'aucuns qualifieront, non sans raison, d'« américaine » (le personnage du gros motard qui aide « l'Étranger » à réparer son engin, descend des **Hell's Angels** de Roger Corman), Dominique Goult, néanmoins, ne reste pas en retrait d'un réalisme « français ». La combinaison blanche de Kinski suscite l'étrange, en tranchant sur la beauté triste d'un paysage de pierre grise et de verdure mouillée. Le savoir-faire non négligeable du chef-opérateur est d'un grand secours pour Dominique Goult dans l'exécution de scènes qui s'inscrivent au cœur du fantastique. La réapparition de la lumière solaire, au moment où Kinski reprend ses esprits après un dérapage spectaculaire, compte parmi les effets réussis de la mise en scène. Elle n'évite pas quelques longueurs, du fait d'un découpage qui alterne un peu trop systématiquement les extérieurs et les intérieurs, à la manière des dramatiques de la télévision. La description de la vie communautaire du petit village est, cependant, exempte de lourdeurs, les clichés propres à ce genre de peinture étant utilisés avec suffisamment d'à-propos. La répartition intelligente des seconds rôles, Evelyne Bouix en petite serveuse timide, et Patrice Melennec en routier bagarreur, joue en faveur d'un film dont les rares dialogues

sont assez indigents. Les meilleures séquences sont celles où le silence s'installe, chargé de menaces que l'on n'ose maugréer, entre les villageois et ceux qu'ils regardent comme des intrus, puis des assassins. Les allées et venues sur les routes et les ruelles du canton seraient rapidement fastidieuses, si Dominique Goult ne les investissaient de significations précises, en parallèle avec d'autres actions qui elles-mêmes s'en enrichissent. Le retour de Kinski dans la bourgade coïncide avec l'enterrement de la fillette et aboutit à la flambée de haine, lors du repas où les parents en deuil noient leur chagrin dans le champagne. Il est d'ailleurs assez inhabituel de découvrir dans un film français de tels états de conflits amenés avec une soudaineté qui efface le schématisme.

Dans le climat de suspicion, de lâcheté et de méfiance qui est celui de cette œuvre, Klaus Kinski renoue avec les rôles que lui avaient confiés les réalisateurs italiens de westerns-spathetti et de thriller. Fragile mais nerveux, tendre mais capable de prendre une arme et de s'en servir, l'intrus qu'il incarne ici est au confluent de ses interprétations de désesperado névropathe dans **Chacun pour soi** et d'exécuteur masochiste dans **La Fureur d'un flic**. Diriger Kinski, comme au temps de sa liaison avec le cinéma populaire, et le faire poursuivre par une émule du camionneur fou de **Duel** est une sympathique initiative. Mais **Haine** mérite beaucoup mieux qu'un succès d'estime et, avant de lui souhaiter une belle carrière commerciale, grâce à la présence d'acteurs renommés, il faut espérer que le travail de Dominique Goult serve d'exemple. Car il est incontestable qu'avec **Haine**, et le film de science-fiction qu'il prépare actuellement, cet auteur pose la première pierre en vue de l'édification d'un cinéma fantastique français qui n'ait pas peur de se mesurer avec l'exemple américain, à défaut de pouvoir le concurrencer et l'égaler.

CHRISTOPHE GANS ■

France, 1979. **Prod. :** *S. Production/Radio Cinés.* **Pr. :** *Jean-Paul Thirriot.* **Pr. Ex. :** *Jean-Claude Patrice.* **Sc. :** *Dominique Goult.* **Ph. :** *Roland Dantigny.* **Mont. :** *Jean-Claude Bonfanti.* **Mus. :** *Alain Jomy.* **Son :** *Jacques Gauron.* **Cascades :** *Michel Norman.* **Script :** *Dominique Dadoun.* **Inter. :** *Klaus Kinski (l'Étranger), Maria Schneider (Madeleine), Patrice Melennec (le camionneur), Evelyne Bouix (la serveuse), Katia Tchenko (la mère), Paulette Frantz (la tireuse de cartes), Gérard Boucaron (Bingo), Georges Werler (le père), Jean-Simon Prevost (le maire), Bernard Cazassus (un paysan), Jean-Pierre Laurent (le patron du bistrot).* **Dist. :** *Radio Cinés.* **Durée :** *91'. Eastmancolor.*



Hormis la tendresse dispensée par une Marie-Madeleine (Maria Schneider), le motard christique (Klaus Kinski) ne rencontrera que haine sur sa route.

Mad Max

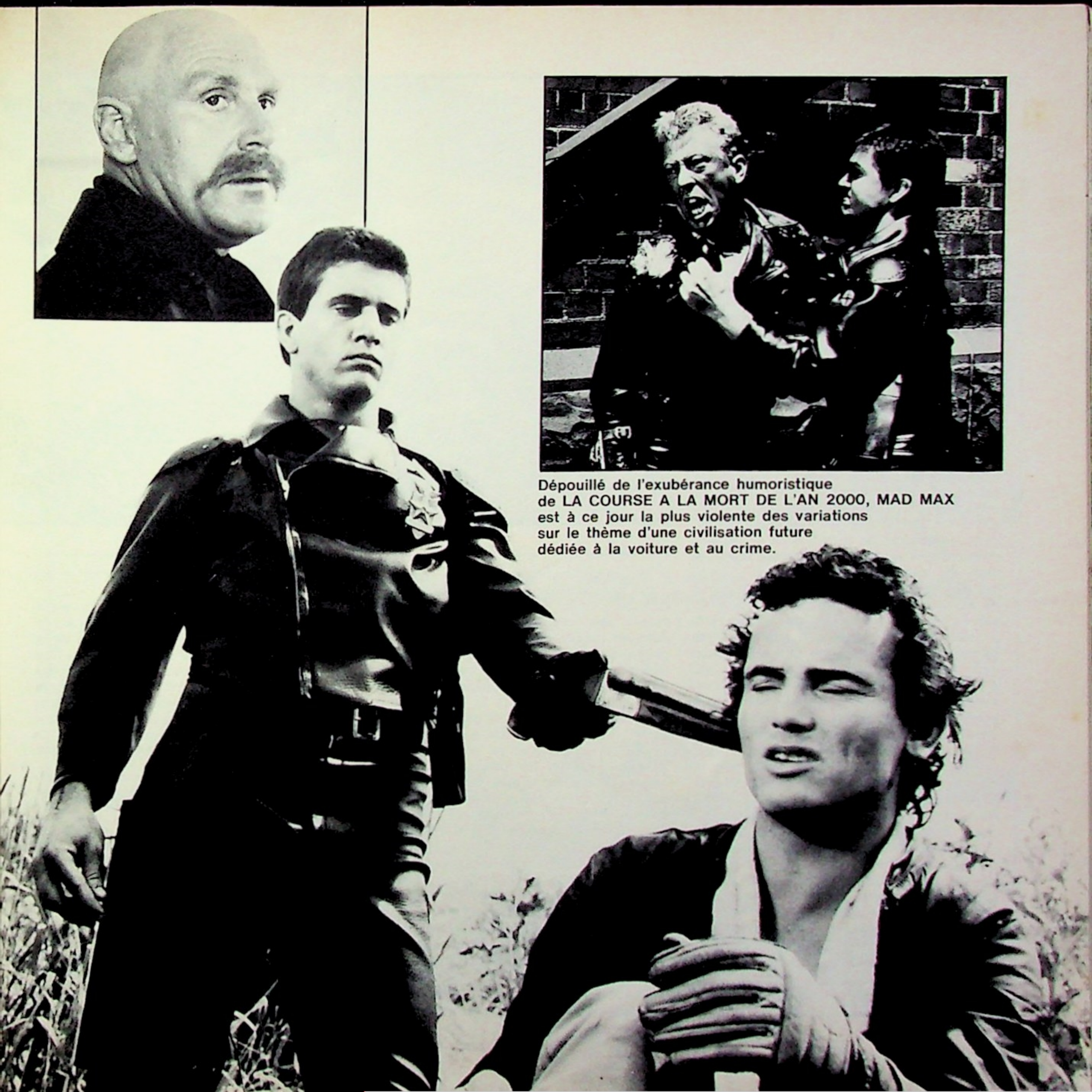
■ Nouveau venu dans un cinéma fantastique australien qui n'en finit pas d'évoluer **Mad Max** tranche radicalement avec le style et l'esprit de cette école : la rapidité de l'action, le réalisme forcené de la mise en scène et l'accent mis sur la violence étonnent, choquent, voire indisposent le spectateur venu rechercher le climat onirique de **Pique-nique à Hanging Rock** et assistant à un **Warriors** de S.-F. ! Qu'on en juge plutôt par le scénario :

« Australie. Dans quelques années. Le Nightrider est un génie, un vrai rocker : capable de semer aisément les flics et d'en écraser quelques-uns au passage quand ça lui prend ; il connaît le rock'n roll comme sa poche et il n'est pas né celui qui arrivera à l'arrêter et à l'enfermer. Ça, c'est ce qu'il pense, car pour les « bronzes » (surnom que donnent les loubards aux flics et rendu depuis peu injurieux par un décret), le Nightrider est avant tout un fou, un parano au dernier degré, peut-être un peu plus malin et dangereux que tous les autres qui terrorisent les routes de province. En particulier pour Max et son copain Jim Goose, surnommé affectueusement Mother Goose (Grand-Mère l'oie) par ses acolytes. Leur boulot, c'est d'arrêter les malades mentaux comme le Nightrider avant qu'ils ne provoquent de sérieux dégats dans la population. A la suite d'une course-poursuite en voiture, le Nightrider et sa compagne passent de vie à trépas, ce qui provoque des représailles chez les « trashmen » (gang motorisé) à présent dirigés par le Tœcutter (le « trancheur de pouces »). Avec l'augmentation progressive de la répression des bronzes, l'attitude des trashmen se fait de plus en plus agressive, dangereuse : Jim Goose meurt carbonisé dans sa voiture. Max, dégoûté, plaque la police malgré le désir de son chef de faire de lui un héros et va prendre des vacances sur la côte avec sa femme Jess et leur enfant. Le long de la plage où se reposent Max et sa petite famille arrivent le Tœcutter et son gang. Poursuivie, Jess, par accident, tranche la main de l'un d'entre eux. Excédé, le Tœcutter les fauchera, elle et son bébé, avec sa moto lancée à pleine vitesse. A l'hôpital où l'on vient de lui apprendre que son enfant est mort et que sa femme agonise, Max devient fou. Après un mutisme de plusieurs heures, il retournera chez lui chercher sa combinaison de cuir noir, décidant d'en finir une fois pour toutes. Pas de quartier. Certains plongeront en motos du haut d'un pont, un autre aura 5 minutes pour se couper la main (avec une lame que lui laisse à cet effet le Mad Max), accrochée par des menottes à une voiture dont l'explosion est imminente. Lorsque Max lui-même sera abattu par le Tœcutter, il attendra, pour mourir, d'avoir la satisfaction de voir celui-ci écrabouillé avec sa moto contre un camion fou. Le jeu de massacre est alors terminé... »

Avant même toute considération portant sur le langage propre du film, il convient de souligner les qualités purement techniques de l'œuvre. L'utilisation du scope, en particulier, est remarquable, les scènes d'action (combats ou poursuites) se déroulant pour la plupart sur des autoroutes, l'écran large permet à la caméra de réaliser des tours de force vertigineux. Le spectateur est lancé telle une moto en délire, à la poursuite des trashmen. De plus, la précision et l'efficacité d'un montage extrêmement nerveux, permettent à des scènes telle celle du plongeon des motos, ou encore celle de la voiture défonçant une caravane arrêtée au milieu de la route (pour se jeter ensuite contre un camion rempli d'essence, provoquant l'explosion que l'on devine...) d'atteindre leur pleine violence. La caméra est, par ailleurs, extrêmement mobile. Le spectateur participe à l'action, émaillée de péripéties imprévisibles qui provoquent en nous de fréquents « chocs » visuels et une tension permanente. Une musique extrêmement riche en couleurs qui sait se faire agressive ou écrasante — utilisation fréquente de l'orgue et du synthétiseur — selon les images, contribue à conférer à **Mad Max** une place de choix dans le nouveau cinéma australien.

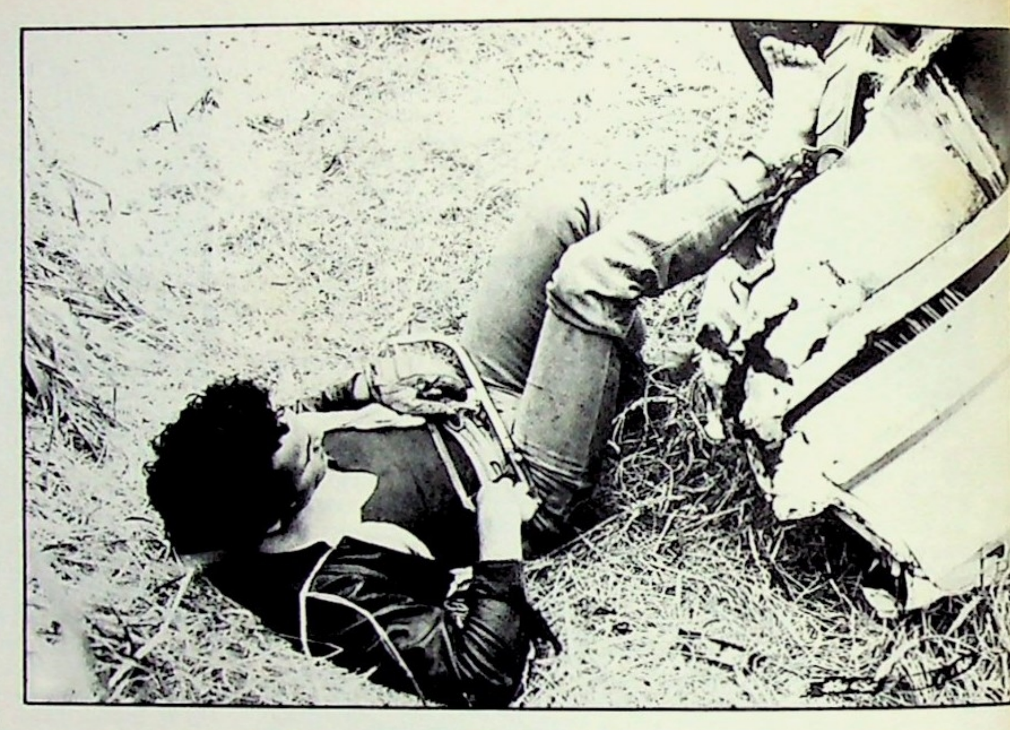
Le scénario, simple et direct, s'accorde bien avec l'esprit même du film, violent jusqu'à l'étouffement, proche en cela des productions de Corman : **Death Race 2000** ou **The Wild Angels**. En fait, le procédé est courant et apparaît déjà dans **L'Équipée sauvage** : des « honnêtes gens » terrorisés par des teenagers en motos. Le climat de certains passages violents rappelle celui du viol perpétré dans l'église des **Wild Angels**, ou la scène du jeune soldat au bras plâtré martyrisé par Tony Musante dans **L'Incident** : images cruelles, pénibles. Ici l'élément désarmé qui retient notre angoisse sont le bébé et la femme de Max, terrorisés, puis tués par les motards (une tension naît également lors de la confrontation de ceux-ci avec une vieille femme en partie paralysée et tenant le gang entier au bout de son fusil). Pourtant, jamais nous n'assistons réellement à une complaisance du réalisateur George Miller pour les scènes horrifiques qui, très souvent, ne sont que suggérées. Car si certaines images de **Mad Max** exhibent des mains coupées ou des corps carbonisés (images qui sont, de toute façon, la condition sine qua non du cinéma d'horreur), si tout au long du film l'on assiste à la mort de flics tués à bout portant, écrasés, brûlés, en revanche le malaise naît souvent du sous-entendu. Par exemple, lorsque Jess découvre son enfant retenu dans les bras d'un malade caressant d'une main (son unique main, l'autre ayant été tranchée par la voiture de Jess) une hache tandis que le Tœcutter déclare : « Condilum a perdu sa main et en voudrait une autre. On peut faire un échange ? » La mutilation de l'enfant n'aura pas lieu, bien sûr, mais le dialogue échangé et le contexte dans lequel se déroule la scène suffisent à rendre celle-ci odieuse.

Ce film se classe assez difficilement dans une catégorie bien définie car il possède des qualités autres que celles d'œuvres actuelles mêlant la violence à la rock-culture (cocktails de rock'n roll, motos, cuirs noirs et crans d'arrêt — cf. **The Warriors** et **The Wanderers**). George Miller se préoccupe moins des protagonistes eux-mêmes que de leurs attitudes face à un fait donné. Or, le contexte à l'intérieur duquel cette action prend place est celui d'un film de S.-F. Les costumes, noms propres, expressions utilisés appartiennent indiscutablement au langage du futur ; un futur très proche, certes, puisque l'environnement dépeint dans le film (autoroutes, plages, terrains vagues) reste sensiblement le même que celui d'aujourd'hui. Cependant, la codification du langage employé par les protagonistes dès les premières minutes, risque de décontenancer le public ; de même que dans **Orange Mécanique**, les loubards du futur australien ont leur argot spécifique. Ainsi, les policiers portant au niveau de la ceinture leur plaque de bronze, sont désignés du nom de « bronzes ». Les voitures de police ou brigades spéciales s'appellent des « V 8 », « oisons 3 » ou encore « matraque 2 ». Seule, la radio semble nous renseigner régulièrement sur le monde extérieur — en fait l'évolution de la société et les principales règles qui la régissent (annonce des nouveaux « memos », sortes de décrets ministériels). Les policiers, quant à eux, qualifient les loubards de



Dépouillé de l'exubérance humoristique
de LA COURSE A LA MORT DE L'AN 2000, MAD MAX
est à ce jour la plus violente des variations
sur le thème d'une civilisation future
dédiée à la voiture et au crime.

« trashmen » (littéralement : « hommes-poubelles », par extension, éboueurs), ce qui se trouve être curieusement le nom d'un groupe de musique « surf » très en vogue dans les années 60. Simple coïncidence ? Voire... Le film est truffé de références à la rock-culture : les loubards sont habillés comme des punks actuels et le nom de leur ancien leader, le Nightrider, est aussi celui d'un groupe de heavy-metal rock extrêmement populaire. Poursuivi par les bronzes, le Nightrider hurle dans sa voiture délabrée : « Je suis un rocker, je suis un roller, moi et ma machine, vous ne me reverrez plus jamais ». On peut en conclure que dans ce futur australien, le chanteur de rock, en ce qui concerne la fascination qu'il peut exercer sur les jeunes, semble faire place au chef de gang motorisé : la moto fait office de guitare électrique et les autoroutes de salles de concerts pour bolides. La drogue est, bien sûr, là pour vous aider à passer de la fascination à la folie ; sur les murs des garages, une publicité annonce avec une certaine ambiguïté : « La vitesse (en anglais : « Speed », désignant également en argot une certaine forme de drogue) n'est qu'une question d'argent ; combien êtes-vous prêt à payer ? », tandis que les trashmen participent à l'attaque de la diligence — version motorisée — en dérobant l'essence contenue dans un camion-citerne... Ballard n'aurait pas désavoué cette dénonciation d'un aspect de la société de consommation proche de son « Crash » ! Plus intéressante encore est la « classification » des personnages : les bons, ce sont, bien entendu, les policiers sanglés dans leur combinaison de cuir noir qui n'hésitent pas à trouer des caravanes au milieu des routes pour ne pas ralentir leurs poursuites, mais semblent choqués de voir un de leurs congénères blasphémer ou brutaliser les « greasers » (motards). Les méchants, ce sont ces derniers, laids, sales et quelque peu cinglés, au niveau affectif (certains promènent leur éléphant en plastique ou leur poupée gonflable, d'autres valsent main dans la main) ou sexuel ; les bons semblent avoir une vie de famille équilibrée tandis que les méchants ont un penchant certain pour le viol. Mais cette classification se garde d'être aussi simpliste : il y a parfois peu de distinction entre un chef de la police désespéré à l'idée de ne pas arriver à faire des « héros » de ses hommes et certains marginaux terrifiés à l'idée de commettre leur premier meurtre... Où est la réelle différence ? Dans le pouvoir, tout d'abord, entre les mains des policiers qui se sentent à la tête du régime (leur quartier général n'est-il pas justement un palais de justice délabré dont ils sont les seuls occupants ?). Et puis ensuite dans les insignes qu'ils portent, cette fameuse plaque de bronze qui, selon leur propre définition, est la seule chose qui les différencie des trashmen. Le film baigne dans une constante amertume, celle des policiers conscients que la population se désintéresse complètement de leur sort lorsqu'un trashman est arrêté et que personne ne daigne se présenter au procès ou porter plainte (« même les punks ne sont pas venus » disent-ils). Celle des loubards, mis au ban de la société pour leur dérèglement mental et qui, de marginaux, deviendront tueurs par la force des choses.



La cassure entre le bien et le mal se produira finalement lorsque Max, brisé par sa douleur, puis rechargé à bloc par son trop plein de haine, caressera des doigts un masque de monstre en caoutchouc. Ce masque (il fait de toi un « ugly » lui disait Jess en riant), il va le porter dorénavant sur son visage déformé par son besoin de vengeance. Puisque la société semble de plus en plus admettre la folie furieuse comme état de fait, il va devenir fou, lui aussi, n'ayant plus ainsi à se plier à aucune règle pour parvenir à ses fins.

Le film n'apporte aucun jugement de valeur sur les personnages, ni d'avis critique sur la société dépeinte, miroir à peine grossi de la société actuelle : il s'agit avant tout d'un film d'action, proche du climat paranoïaque des BD de « Metal Hurlant ». Chacun en tirera ses propre conclusions, quitte à ne voir dans cette œuvre qu'un essai de nihilisme « punk » difficilement réjouissant...

ROBERT SCHLOCKOFF ■

Australie, 1979. **Pr. :** *Byron Kennedy.* **Réal. :** *George Miller.* **Sc. :** *George Miller, James McCausland, d'après une histoire de G. Miller et B. Kennedy.* **Ph. :** *David Eggby.* **Dir. Art. :** *Jon Dowding.* **Mont. :** *Tony Paterson, Cliff Hayes.* **Mus. :** *Brian May.* **Son :** *Gary Wilkens.* **Maq. :** *Vivian Mephan.* **Eff. Sp. :** *Chris Murray.* **Cascades :** *Grant Page.* **Inter. :** *Mel Gibson (Mad Max), Joanne Samuel (Jessie), Hugh Keays-Byrne, Steve Bisley (Jim Goose), Roger Ward (Fifi), Vince Gil, Tim Burns, Lulu Pinkus, Nick Lathouris, John Ley, Steve Millichamp, Sheila Florance, Max Fairchild, Steven Clark, George Novak.* **Dist. :** *Roadshow Release (Australie), Warner-Columbia (France).* **Durée :** *90'. Todd-Ao. Couleurs.*

Soutenu par son désir de vengeance, le héros de ce « shocker » mènera jusqu'à son terme son éprouvante mission de mort, parsemée de carambolages affolants

Meteor

■ Enfant gâté, capricieux et souvent jugé illégitime du cinéma fantastique, le film catastrophe a, en effet, toujours pris pour principe de s'inspirer d'un fait irréfutable et ce afin de donner des bases solides à des récits dont l'attrait spectaculaire efface toute affiliation avec la réalité. A l'instar de ses multiples prédecesseurs enfantés par le succès de l'excellente **Aventure du Poséidon**, **Météor** n'a pas été conçu sur du vent, mais a découvert en un certain « Projet Icare » sa charpente thématique. Icare est le nom d'un météorite qui, tous les 19 ans, frôle la Terre dans sa course céleste. Le projet en question envisageait sa destruction, mais l'analyse de cette entreprise audacieuse donna à penser que le remède risquait d'être plus dangereux que le mal. Très optimistes, les scénaristes n'ont conservé de ce rapport que l'idée du danger qu'il mettait en évidence. Icare est devenu Orphée, un énorme bloc de roche brunâtre de 8 km² de surface, que la collision avec une comète errante va propulser vers notre planète, accompagné de cinq autres météorites de moindre importance. Comment arrêter ce monstre minéral qui, après avoir longtemps guetté la Terre depuis le fond de la galaxie, est maintenant en route pour la détruire ?...

Tel est le point de départ du film et de la ribambelle de chiffres astronomiques qui ont caractérisé sa réalisation : deux années de tournage, la mobilisation de 500 ouvriers sur trois des plus grands studios hollywoodiens, 8 000 heures de travail pour construire le décor principal, et surtout seize millions de dollars au bout du compte. On pouvait s'attendre à ce que **Météor**, comme la plupart des superproductions récentes, nous laisse songeur devant tel ou tel prodige technique ; or, il n'en est rien. Pourtant, le spectateur a le droit, et le devoir, de se poser une question : où est passé le fruit de ces investissements colossaux d'hommes, de matériel et d'argent ? Le générique sur fond d'étoiles traduit déjà la pauvreté en essayant de plagier le défilé de lettres lumineuses et sifflantes de **Superman**. En fait, il est typique d'un film qui se détruit de lui-même, dans la confrontation d'une pauvreté apparente incompréhensible et d'un style pompeux. Mis en scène avec un sérieux auquel échappait **La Submersion du Japon** qui était construit d'une façon sensiblement identique, **Météor** tombe dans l'emphase quand il s'agit d'expliquer le péril lors de débats secrets, de réunions au sommet et de conférences de presse. Ces séquences interminables et platement réalisées occupent toute la première partie du film et ne sont rompues, de temps à autre, que par quelques inserts sur la météorite tournoyant devant un papier peint simulant l'infini de l'espace. La fréquence de ces visions miséreuses, qui se voudraient apocalyptiques, détruit rapidement l'impression de gigantisme engendré par le scope, et l'énorme menace redevient un vulgaire morceau de lave filmé en macro-cinéma. Aussi peu effrayant soit-il, ce caillou hérite d'une dimension symbolique qui guide pesamment le récit. L'apparition dans le ciel du météore déclenche la panique et les deux grandes puissances que sont les U.S.A. et l'U.R.S.S. révèlent leurs cartes maîtresses au monde : des super-satellites hérissés de missiles, et aux appellations évocatrices de « Hercule » et de « Pierre le Grand ». La collaboration s'avère indispensable, mais elle s'installe tout d'abord sur un sentiment de méfiance partagée, que l'imminence de la catastrophe va balayer, comme par hasard. Si avec **Météor**, la preuve est faite que la réussite de **Poséidon Adventure** était due, avant toute chose, au talent d'Irwin Allen, responsable des scènes d'action, **Le Dossier Odessa** avait prouvé que Ronald Neame était très capable de dépeindre impartialement une situation politique exceptionnelle. A la description d'un changement de cap, tant diplomatique que militaire, le réalisateur préfère ici la facilité exaspérante d'une love-story décrépie entre Sean Connery, savant américain aux belles convictions humanitaires, et Nathalie Wood, attachée d'ambassade soviétique. Là encore, il faut bien avouer l'ennui dégagé par cet artifice de récit, qui fait ressembler le film à une mauvaise série « B » d'il y a trente ans. La guerre froide appartient, certes, au passé mais des instincts de caricaturistes imprègnent toujours la définition du « communisme ». A force de paraître sympathique et décontracté, le savant russe en devient un insupportable boute-en-train, clignant de l'œil à la moindre réflexion, et se dandinant comme un canard hors de l'eau. Inutile de chercher à déceler une attaque insidieuse dans la niaiserie de ce tableau, car Neame schématise également tous les personnages des séquences-catastrophe situées dans les Alpes suisses, en Laponie, à Hong-Kong et en Italie. Inévitablement, il nous présente en un temps record un couple ou une famille promis à la mort dans la minute qui suit. Ces fixations maladroites sur des victimes, dont nous ne partageons pas la détresse du fait de leur anonymat total, ne peuvent détourner notre attention du sabotage des effets spéciaux. Il n'y a pas un plan de trucage qui n'échappe au flou, à l'approximatif et au brouillon. Les maquettes de bases spatiales ont non seulement l'air de jouets, avec leurs décalcomanies qui tentent de donner l'illusion du détail et du relief, mais de jouets de très basse qualité. Non content de commettre une technique aussi primaire, la réalisation accuse le baclage par la mise à contribution d'une musique grandiloquente, et par la réutilisation effrenée des mêmes prises de vues qui peuvent survenir de dix à quinze fois en l'espace d'une demi-heure !

D'autre part, la destruction de Manhattan est entièrement constituée, à l'exception d'une demi-douzaine d'images, de stock-shots empruntés à des reportages, des documentaires ou des films japonais de science-fiction. Pour éviter que l'on s'aperçoive des différences de couleur et de pellicule, l'ensemble a été viré au rouge, réitérant ainsi les escroqueries pratiquées couramment dans les films les plus pauvres. Enfin, **Météor** ne serait pas plus nul que nombre de sous-produits qui n'ont jamais franchi les frontières de leur pays d'origine, si sa « morale » ne préconisait l'armement atomique comme unique planche de salut. Voir les missiles soviétiques et américains s'envoler côte à côte dans un même élan de fraternité dévastatrice a de quoi soulever le cœur.

Le film de Ronald Neame marque donc bien le retour à un cinéma racoleur et réactionnaire, que l'on commençait tout juste à oublier devant l'émerveillement procuré par **2001**, **Silent Running**, **Superman** et tant d'autres beaux spectacles.

CHRISTOPHE GANS ■

U.S.A., 1978. **Prod. :** *Sandy Howard/Gabriel Katzka/Sir Run Run Shaw.* **Pr. :** *Arnold Orgolini, Theodore Parvin.* **Réal. :** *Ronald Neame.* **Sc. :** *Stanley Mann, Edmund H. North.* **Ph. :** *Paul Lohmann.* **Dir. Art. :** *David Constable.* **Mont. :** *Carl Kress.* **Mus. :** *Laurence Rosenthal.* **Son :** *Jack Salomon.* **Cost. :** *Albert Wolsky.* **Déc. :** *Barbara Krieger.* **Eff. Sp. :** *Glen Robinson, Robert Staples.* **Inter. :** *Sean Connery (Dr. Paul Bradley), Natalie Wood (Tatania Donskaya), Karl Malden (Harold Sherwood), Brian Keith (Dr. Alexei Dubov), Martin Landau (Général Barry Aldon), Trevor Howard, Henry Fonda (Président des U.S.A.).* **Dist. :** *Warner-Columbia.* **Durée :** *107'. Panavision. Couleurs.*


Sean Connery et Brian Keith méritaient-ils un aussi gluant bain de boue
en regard de l'échec retentissant que représente le dernier film de Ronald Neame ?

FILMS SORTIS A PARIS DU 15 SEPTEMBRE AU 15 DÉCEMBRE

L'ARME SECRÈTE DU SHAOLIN KUNG FU (SHAOLIN KUNG FU MYSTAGOGUE), de **Chang Ping I** (Hong-Kong, 1978), avec **Hsu Feng, Carter Huang, Chang Yi, Lung Fei** (31-10).

Nombreux sont les films de Hong-Kong qui, depuis peu, font appel à certaines légendes pour redonner vigueur à des schémas narratifs à jamais périmés. Ces productions fertiles en mystères et en exotisme mystique sont enfin sorties des circuits spécialisés en langue chinoise pour nous révéler un folklore attrayant essentiellement concentré dans le cadre du célèbre temple Shaolin. Ce lieu saint où l'on ne pénétrait que très difficilement, pour n'en ressortir qu'au terme d'une existence dédiée à la méditation, a eu le don d'inspirer une horde de scénaristes à court de trouvailles. Une fois de plus, après les aventures des **18 Hommes de bronze**, nous sommes invités à visiter les caves du monastère où le non-initié doit lutter contre des créatures agiles à peine entrevues dans les ténèbres, et sortir vivant d'une série d'épreuves à base de murs coulissants, de herses meurtrières et de pièges aux mécanismes tortueux. Réalisé assez platement, **Shaolin Kung Fu Mystagogue** ne comporte guère d'innovations si ce n'est techniques. La pixillation (c'est-à-dire l'animation de personnages et d'objets réels) est ainsi utilisée pour projeter vers l'écran des armes bardées de pointes acérées dont la plus mémorable est un boomerang triangulaire à ailettes qui peut sectionner quelques arbres avant de perforer un homme. (C.G.)

CHROMOSOME 3 (THE BROOD) (10-10).

Voir critique dans notre précédent numéro.

LES CRÉATURES DE KOLOS (THE HUMAN DUPLICATORS), de **Hugo Grimaldi** (U.S.A., 1964), avec **Georges Nader, Dolores Faith, Richard Kiel** (5-12).

Le début des années soixante fut pour le cinéma américain de science-fiction une bien piteuse époque. La reconversion amenée par Kubrick (**2001**) et Schaffner (**La Planète des singes**) étant encore lointaine, les artisans de dernier plan s'évertuaient encore à réchauffer les recettes désormais frelatées, qui avaient passionné le public dix ans plus tôt. Datant de 1964, mais distribué en vue d'exploiter la gloire très accessoire de Richard Kiel, qui y interprète un gigantesque extra-terrestre, **Human Duplicators** appartient à cette triste période et doit en constituer l'un des navets les plus flagrants. De la mise en scène à la moindre parcelle de décor, tout est laid et ne recèle aucun charme. Cette histoire d'androïdes fabriqués à la chaîne, par un envahisseur en costume de velours côtelé, ne méritait pas cette résurrection, et les apparitions d'un Richard Kiel, juvénile et somnolent, ne peuvent en aucun cas la justifier. (C.G.)

DESTRUCTION PLANÈTE TERRE (END OF THE WORLD), de **John Hayes** (U.S.A., 1977), avec **Christopher Lee, Sue Lyon, Kirk Scott** (19-9).

Entièrement confectionné par l'équipe de jeunes techniciens rassemblés autour du producteur Charles Band (**Crash, Laserblast, Tourist Trap, Day Time Ended**), **End of the World** est sans doute leur film le plus anodin. Si les admirateurs de **Close Encounters of the Third Kind** trouveront cette histoire d'envahisseurs déguisés en religieux absolument insipide, les nostalgiques de l'anticipation alimentaire des années 50 y puiseront, quant à eux, de rares satisfactions. Rigoureusement nulle, la mise en scène fait la part belle à un anticléricalisme déluré qui atteint son point culminant trop rapidement, lors de la première séquence où Christopher Lee en soutane cause involontairement la destruction d'un petit restaurant. Mais, jusqu'au final, qui nous permet d'assister à l'annihilation pure et simple de notre bonne vieille planète par des « aliens » écologistes, le scénario inexistant n'engendre que lassitude et soupirs navrés. (C.G.)

DIMENSION DE LA MORT (DEATH DIMENSION), de **Al Adamson** (U.S.A., 1977), avec **Jim Kelly, Aldo Ray, George Lazenby** (5-12)

Après avoir successivement embrassé tous les genres à la mode, au fil d'œuvrettes dont le délire rachetait à grand peine la vulgarité des mises en scène, Al Adamson en est arrivé, tout naturellement, aux arts martiaux. Néanmoins il n'a pas oublié ses films d'horreur, et, avec une science d'entremetteur, il marie aujourd'hui le karaté et l'épouvante. Pour cela, il propulse Jim Kelly, vedette en perte de vitesse, dans un embroglio de situations qui s'apparenteraient plus à l'espionnage violent qu'au fantastique. Beaucoup moins excentrique que **Black Samurai**, premier produit de la collaboration entre Adamson et l'acteur noir, **Death Dimension** a l'avantage d'être mieux réalisé que la moyenne des films de son auteur, et le défaut de ne bénéficier d'aucune idée de scénario, contrairement à ceux-ci. Tout juste peut-on relever une éprouvante scène de torture au moyen d'une tortue carnivore aux mâchoires vigoureuses et claquantes. (C.G.)

DRACULA (21-11)

Voir critique dans ce numéro.

FRISSONS D'HORREUR (MACCHEI SOLARI), d'**Amando Crispino** (Italie, 1975), avec **Mimsy Farmer, Barry Primus, Ray Lovelock** (3-10).

Annoncé sous le titre simpliste de **La Victime**, pour finalement être distribué à Paris sous celui, non moins imprécis, de **Frissons d'horreur**, **Macchei solari** (lit. : Taches solaires) est l'un des tout derniers représentants d'un genre jadis florissant en Italie : le « giallo », ou plus communément le policier d'épouvante. Inspirée d'une rumeur qui accuserait les radiations de l'astre de lumière des vagues de suicides, l'histoire s'attache en fait à nous décrire les fantasmes d'une jeune femme, traumatisée à la fois par son attirance de la mort, sa frigidité, et un mystérieux assassin. Œuvre tourmentée, traversée par une fixation maladive sur la chair décomposée, **Macchei solari** s'inspire beaucoup plus des délires nécrophiliques de Mario Bava que de la violence baroque de Dario Argento. Pourtant, la rigueur maniaque du développement, la somptueuse utilisation de la musique d'Ennio Morricone, et la réussite des nombreuses scènes de suspense, dont une visite dans le musée privé de la police criminelle, font du réalisateur Armando Crispino un grand maître du macabre. Responsable d'un western très insolite, **Johnny le bâtard**, et d'un magnifique poème d'horreur, **L'etrusco uccide ancora** qui lui valurent de sérieux déboires avec la censure, Crispino occupe une place de choix au parthénon des metteurs en scène maudits et sous-estimés du cinéma populaire italien. (C.G.)

GALACTICA, LES CYLONS ATTAQUENT (MISSION GALACTICA : THE CYLON ATTACK), de **Vince Edwards** et **Christian Nyby II** (U.S.A., 1977), avec **Richard Hatch, Dirk Benedict, Lorne Greene, Herbert Jefferson Jr** (14-11).

Dans un souci de rentabilité, Universal a décidé d'amortir sa série TV la plus coûteuse, **Battlestar Galactica**. La version qui nous est présentée ici résulte d'un travail de patchwork peu heureux, et amalgame deux épisodes : « The Living Legend » et « Fire in Space ». Il eut été facile de tenter d'améliorer les épisodes en les élaguant de leurs moments les plus pénibles. Le résultat est tout le contraire : surabondance de bruit et d'astronefs, utilisation intense de stock-shots (à en faire rougir la Toho qui, même aux meilleurs jours de **Godzilla**, n'a jamais osé aller aussi loin dans l'absurde). La première intrigue nous conte le retour du Commandant Cain, héros mythique du peuple de Galactica. Militaire aimé de ses hommes, il va entraîner le Galactica dans une mission-suicide visant à capturer une planète Cylon. Le dernier tiers du film, long à en mourir, est le second épisode, et nous décrit comment on maîtrise un incendie à bord du Galactica. Mal interprété, victime du passage du petit au grand écran, mal monté, ce deuxième film **Galactica** fera peu de convaincus, même parmi les amateurs de la série TV. (J.-M.L.)

LES GUERRIERS DE LA DYNASTIE TANG (GENERAL STONE), de **Alex Gouw** (Hong-Kong, 1978), avec **Tan Lao Liang, Shan Kuan Ling Fung, Lung Fei** (14-11).

Sorte de féerie asiatique, cette importante production a visiblement été conçue pour profiter du succès mondial de la série des **18 Hommes de bronze** créée par le scénariste, producteur et réalisateur Joseph Kuo, mais à ceci près que la pierre a ici remplacé le métal. C'est donc 18 soldats de pierre qui montent la garde devant un tombeau hanté, réalisé avec soin dans un

FILMS SORTIS A PARIS DU 15 SEPTEMBRE AU 15 DÉCEMBRE

immense décor de studio. Tout le récit gravite autour de ce bâtiment dont le sous-sol sert de repaire à ces spectres de ciment, aux yeux injectés de sang, et dont les apparitions/disparitions au clair de lune relèvent de la pure fantasmagorie. A cet égard, la scène où les sbires de l'usurpateur sont terrifiés puis agressés par les monstres de pierre a dû nécessiter un travail prodigieux dans le découpage et l'enchaînement virtuose d'une gamme presque complète de trucages. Cependant, l'impact d'un tel spectacle vient plus précisément de son caractère philosophique qui se manifeste non sous la forme d'un ennuyeux discours mais au travers d'une gestuelle physique et acrobatique nettement plus attirante. Bien que très mal considéré, le cinéma d'action de Hong-Kong a néanmoins beaucoup à apprendre à ces auteurs qui prétendent que l'Idée doit prévaloir sur l'Image. (C.G.)

HALLUCINATIONS (THE COMEBACK), de **Pete Walker** (G.-B., 1978), avec **Jack Jones, Pamela Stephenson, David Doyle** (12-12).

S'obstinant depuis quelques années, malgré d'évidentes preuves de son manque de talent en ce domaine (**House of Whipcord, Frightmare, House of Mortal Sin, Schizo**, etc.), à œuvrer dans l'épouvante, Pete Walker donne, une fois de plus, raison aux aficionados, depuis longtemps convaincus de son incapacité. Si le scénario de **The Comeback**, riche de promesses, n'en tient aucune, c'est que l'édifice patiemment construit par Murray Smith, et consolidé par Michael Sloan, s'effrite peu à peu sous la lourde patte du maçon, en l'occurrence le gâcheur de plâtre déjà nommé. Confondant le suspense avec la répulsion, Walker accumule les plans-choc sur les cadavres décomposés, d'ailleurs assez bien réalisés au niveau des effets spéciaux, mais le manque de conviction des autres interprètes (Jack Jones en crooner déchaînant des tourments érotiques chez les nymphettes et les poussant au suicide représente bien le seul élément fantastique du film !), la morne succession de scènes sans relief, mais bavardes à souhait, privilégient ces plans étonnants, au détriment de tout le reste, sans intérêt. (J.-C.M.)

LADY DRACULA (3-10).

Voir critique dans notre premier numéro.

LE MANOIR AUX PHANTASMES (DARK PLACES), de **Don Sharp** (G.-B., 1972), avec **Robert Hardy, Joan Collins, Christopher Lee, Jane Birkin, Herbert Lom** (31-10).

Très tardivement présenté en France, **Dark Places** prend ses racines dans la veine typiquement anglo-saxonne des histoires de fantômes, sur un mode qui rappelle d'ailleurs le curieux **Ghost Story** de Stephen Weeks. Entourée d'une nature automnale magnifiquement saisie par la photographie, la maison hantée cache ici un danger peu commun qui entraîne son unique locataire dans la résurgence de scènes passées, dépositaires d'une obscure affaire de meurtres. Moins brouillonne que celle de **Ghost Story**, la réalisation de **Dark Places** se joue subtilement des difficultés soulevées par ces retours en arrière, grâce à un montage et à des mouvements de caméra excellents. Mais l'on retiendra surtout de ce film de facture très soignée, une interprétation de haute tenue (Christopher Lee, Joan Collins et Herbert Lom en tête) et la synthèse étonnante de plusieurs thèmes chers au cinéma d'horreur britannique. La mise à sac d'une chambre encombrée de jouets par ces jeunes propriétaires qui viennent de se rendre coupable de l'assassinat de leur gouvernante, est l'une des séquences les percutantes que l'on puisse imaginer sur l'idée acquise que les troubles de l'enfance servent d'incubateur à la cruauté. (C.G.)

MOONRAKER (10-10).

Voir critique dans notre numéro 10.

LA QUATRIÈME RENCONTRE (OCCHI DALLE STELLE), de **Roy Garett** (Italie, 1977), avec **Nathalie Delon, Robert Hoffman, Martin Balsam** (24-10).

Mal dissimulé sous un générique qui abuse des pseudonymes anglo-saxons et des « vedettes invitées », **Occhi dalle stelle** représente sans doute avec **Yeti, il gigante del veinte secolo** ce que l'on peut espérer de pire en provenance des studios italiens. Traité comme un « polar » par Roy Garett (alias Mario Gariazzo), auteur de nombreux sous-parrains, **La 4e Rencontre** emprunte au **Blow Up** d'Antonioni son point de départ : un photographe de mode intrigué par une « tache » sur ses clichés est conduit à suspecter l'atterrissage d'ovnis sur Terre, mais les services secrets internationaux veillent... A défaut de nous donner des « visiteurs » crédibles (ils sont ici interprétés par des motards en combinaison), le film aurait pu prendre le rythme et la vigueur d'un thriller à l'américaine, ponctué

▼





de science-fiction. Mais Gariazzo n'est pas Don Siegel (auteur du permier **Invasion of the Body Snatchers**) ni même Spielberg, et le film se limite à de maigres fusillades à l'ombre de soucoupes volantes de carton et d'aluminium. (C.G.)

LE TOUBIB, de **Pierre Granier-Deferre** (France, 1979), avec **Alain Delon, Véronique Jannot, Michel Auclair, Bernard Lecoq** (24-10).
Détourné par un titre qui évoquerait quelque chronique médicale, le nouveau film de Pierre Granier-Deferre nous conte pourtant les heures douloureuses d'un médecin militaire en pleine 3e guerre mondiale. Il va sans dire que le scénariste s'est appliqué à gommer de notre esprit la valeur du postulat futuriste, pour concentrer notre attention sur la ridicule idylle entre le larmoyant Alain Delon et la béate Véronique Jannot. Mais, en vain, Granier-Deferre erre sur les traces de Douglas Sirk, le maître du « mélodrame flamboyant » américain, pour finalement céder à toutes les contradictions. Le récit est balloté entre les étreintes passionnées dans des cadres bucoliques et la description d'un arsenal militaire dont le fin du fin demeure cette mine qui détecte la chaleur humaine pour cribler le sujet de centaines de minuscules lames de rasoir. Embourbé de clichés, **Le Toubib** ne présente d'autre intérêt que cette course terrifiée dans une grotte où reposent, sous des coulées de roche fondue, les restes carbonisés d'un bataillon de soldats. Le film relève plus de la partie de campagne que de la réflexion angoissante sur l'imminence d'une conflit destructeur. (C.G.)

LES VISITEURS D'UN AUTRE MONDE (RETURN FROM WITCH MOUNTAIN), de **John Hough** (U.S.A., 1977), avec **Christopher Lee, Bette Davis, Kim Richards** (17-10).
« Un jeune extra-terrestre tombe au pouvoir d'un savant-fou qui veut utiliser ses dons exceptionnels pour dominer le monde. Possédant les mêmes dons, la sœur du jeune garçon kidnappé réussit à retrouver son frère et à vaincre le savant et ses acolytes. Les productions fantastiques Walt Disney nous ont parfois enthousiasmé (**20 000 lieues sous les mers, L'Ile sur le toit du monde**), fréquemment amusé (**Le Fantôme de Barbe-Noire, Le chat qui vient de l'espace, Un amour de Coccinelle** et ses séquelles), mais jamais ennuyé. Une fois n'est pas coutume. Rien ne convainc dans ce script affligeant que ne sauvent même pas les effets spéciaux dont la rareté et la banalité n'ont d'égale que l'absence de vrais gags. Oublions vite ce lamentable spécimen que même les enfants n'apprécient pas, et attendons **The Black Hole** (sortie prévue en France novembre 80) qui promet de redorer le blason un peu terni des Productions Walt Disney. (P.G.)

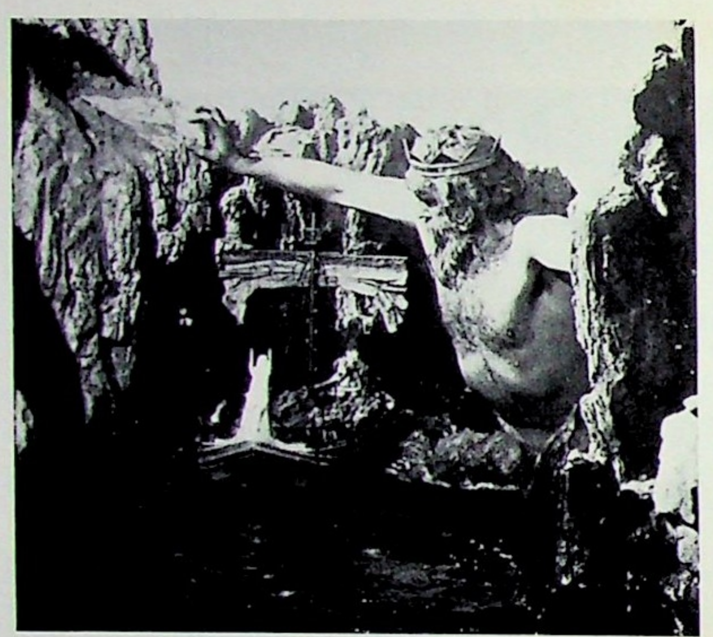
Ces notes ont été rédigées par Pierre Gires, Christophe Gans, Jean-Marc Lofficier et Jean-Claude Michel.


LES VISITEURS D'UN AUTRE MONDE

TABLEAU DE COTATION

Coté par : **A**Lain Schlockoff, **P**ierre **G**ires, **C**hristophe **G**ans, **R**obert **S**chlockoff
Cotation : **0** : nul **1** : médiocre **2** : intéressant **3** : bon **4** : excellent

TITRE RÉALISATEUR)	AS	PG	CG	RS
Chromosome 3 (David Cronenberg)	2		1	2
Destruction planète terre (John Hayes)	0	2	0	0
Dracula (John Badham)	4	4	4	4
Frissons d'horreur (Armando Crispino)	1		3	
Galactica, les cylons attaquent (V. Edwards, C. Nyby II)	0		1	0
Lady Dracula (F.J. Gottlieb)	1	2	0	0
Le manoir aux phantasmes (Don Sharp)	2		2	2
Moonraker (Lewis Gilbert	2	2	3	2
La Quatrième Rencontre (Roy Garrett)	1	0	0	1
Les Visiteurs d'un autre monde (John Hough)	0	0	1	0





▲ JASON ET LES ARGONAUTES ▼ LA PLANÈTE DES SINGES ▲ LA VIE PRIVÉE DE SHERLOCK HOLMES

Bilan critique des **films fantastiques programmés** à la Télévision française en 1979

Le nombre de films fantastiques programmés sur nos trois chaînes en 1979 est en nette régression par rapport aux années précédentes ; si la Science-Fiction et le Merveilleux n'ont pas été oubliés, on notera, par contre, le manque total de films d'épouvante, dû principalement à ce qu'aucun cycle fantastique n'a eu lieu sur l'un ou l'autre des Ciné-Clubs. Ce n'est pas la diffusion d'une série comme **L'Homme venu de l'Atlantide** *qui suffit pour nous en dédommager. Espérons des jours meilleurs pour l'année 80 et notons que la seule satisfaction dans le domaine du Fantastique pour 1979 fut la nouvelle émission de TF 1 « Temps X » dont on regrettera seulement qu'elle ne soit pas hebdomadaire.*

Pierre Gires

■

JASON AND THE ARGONAUTS (JASON ET LES ARGONAUTES), *de* ***Don Chaffey***, *1963, avec Todd Armstrong, Nancy Kovacs, Nigel Green, Honor Blackman, Laurence Naismith, Nial Mac Ginnis.*

► La belle aventure mythologique que voilà ! L'un des sommets de l'œuvre de Ray Harryhausen, qui s'est ici surpassé dans une suite de séquences que sa virtuosité technique seule pouvait permettre de réaliser. Nous sommes entraînés, avec Jason, Hercule et leurs compagnons, dans un voyage des plus fantastiques, supervisé par les Dieux de l'Olympe, au cours duquel le héros grec affronte d'extraordinaires adversaires, du géant de bronze, au pied d'argile, à l'hydre à sept têtes, gardienne de la Toison d'Or. L'abondance des « clous » — dont chacun pourrait suffire au succès d'un film — est étonnante, chaque péripétie nous paraissant encore plus fabuleuse que la précédente.

Si la scène sur la plage, où les explorateurs essaient d'échapper au géant Talos, constitue une appétissante entrée en matières, que dire ensuite de l'étonnante séquence des harpies, de la magistrale apparition du dieu Poséidon-Neptune, surgissant de la mer pour empêcher la montagne de s'écrouler sur le navire des héros, du combat homérique de Jason contre l'hydre reptilienne, et surtout, apothéose inoubliable, bouquet final d'un incomparable feu d'artifice, de la bataille finale contre les sept squelettes nés des dents de l'hydre, séquence qui reprend (mais en plus difficile par la multiplicité des personnages animés), le fameux duel de Sinbad contre un squelette dans **Le 7e Voyage...**

Si blasé que l'on soit en tant que spectateur assidu du Fantastique, on ne peut que demeurer stupéfait par la richesse d'inventions, par la perfection de l'animation de toutes ces créatures de cauchemar nées des légendes anciennes, certes, mais, ce qui est plus important à nos yeux, matérialisées par le génie de Ray Harryhausen, auquel le cinéma fantastique doit tant de grands moments, parmi lesquels il faut compter sans hésiter ce **Jason et les Argonautes**, que nous classons au premier rang, aux côtés d'un **King Kong** ou d'un **Gwangi**.

■

PLANET OF THE APES (LA PLANÈTE DES SINGES), *de* ***Franklin Schaffner***, *1968, avec Charlton Heston, Linda Harrisson, Roddy Mac Dowall, Kim Hunter.*

► Ce film extraordinaire, qui devait engendrer deux séries, l'une sur grand écran, l'autre à la télévision, révéla au public un grand nom du Fantastique : le maquilleur John Chambers, auteur des masques simiesques les plus expressifs, sans lesquels l'œuvre n'aurait pu voir le jour. Très librement inspirée du roman de Pierre Boulle, cette aventure dans le temps et dans l'espace ne comporte aucun défaut, réalisation, interprétation, photo et musique formant une entité irréprochable. Le cosmonaute Taylor, auquel l'immense Charlton Heston prête son talent et son physique de Tarzan, vit sous nos yeux une incroyable odyssée dont le dénouement a constitué, à la première vision, l'un des chocs les plus mémorables jamais offerts aux spectateurs : l'apparition progressive, au premier plan, de la tête de la statue de la Liberté, dominant de sa masse mutilée l'infortuné Taylor, écrasé par la signification de cette présence, est un grand moment de cinéma de Science-Fiction, comme on n'en voit hélas ! que trop peu. Un film qui, avec le temps, prend lentement, mais sûrement, des allures de classique indestructible.

■

FANTOMAS, *de* ***André Hunebelle***, *1964, avec Jean Marais, Mylène Demongeot, Louis de Funès, Jacques Dynam, Marie-Hélène Arnaud.*

► Ce premier film d'une série qui s'essouffla rapidement et n'atteignit jamais les hauts sommets où plana Feuillade, met derechef en évidence son défaut majeur, à savoir l'interprétation de de Funès et l'importance qui lui est donnée. Il ne reste plus rien de l'atmosphère de serials qui se dégage des livres de Souvestre et Allain, la transposition à notre époque des aventures de Fantomas perdant non seulement l'essentiel de leur crédibilité, mais aussi, et surtout, le charme qu'elles dégageaient. Il reste alors les exploits acrobatiques de Jean Marais, quelques gadgets science-fictionnesques, mais cela ne suffit pas pour recréer le parfum désuet qui constituait l'intérêt majeur du feuilleton qui passionna plusieurs générations. C'est du sous-James Bond (côté action) et du sous-Gérard Oury (côté rires).

■

FANTOMAS SE DÉCHAINE, *de* ***André Hunebelle***, *1965, avec Jean Marais, Mylène Demongeot, Louis de Funès, Jacques Dynam, Olivier de Funès.*

► Ce deuxième volet ne fait qu'accentuer les défauts du premier, l'élément fantastique étant, en outre, pratiquement gommé. Il ne suffit pas d'assister au kidnapping d'un savant, de savoir que Fantomas possède un repaire dissimulé sous un volcan, et de l'entendre se proclamer « le Maître du Monde » pour que l'on ait affaire à un vrai film fantastique. Les gags sont assez pauvres (le troisième bras de de Funès) ; seule, la séquence des trois exemplaires identiques du même savant relève un peu l'ensemble, pour la partie amusante. Quant à l'action, elle est insipide, bien inférieure au premier film ; seul, subsiste le charme blond de Mylène Demongeot.

■

FANTOMAS CONTRE SCOTLAND-YARD, *de* ***André Hunebelle***, *1967, avec J. Marais, L. de Funès, M. Demongeot, Jean-Roger Caussimon, Françoise Christophe.*

► Le principal attrait de ce dernier volet du triptyque est justement... qu'il est le dernier. Les recettes éprouvées par les précédents titres sont reprises, sinon accentuées, de Funès, tout fraîchement promu grande vedette, volant définitivement le succès à Jean Marais qui multiplie en vain les exploits acrobatiques. Le script, qui n'a depuis longtemps plus rien à voir avec l'origine littéraire, s'égare du côté de **Fantôme à vendre**, nous offre pêle-mêle une séance de spiritisme et un cheval qui parle, avant de bifurquer vers une fusée qui fait long feu en matière de sensation. Deux ou trois bons gags (le lit téléguidé) parsèment cette dernière trahison d'un personnage mythique, qui fut créé pour effrayer, et n'est plus ici qu'un pitoyable faire-valoir. A voir seulement pour la jolie Mylène et, naturellement, si l'on est un « fan » incorrigible de de Funès.

■

THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES (LA VIE PRIVÉE DE SHERLOCK HOLMES), *de* ***Billy Wilder***, *1970, avec Robert Stephens, Colin Blakely, Geneviève Page, Christopher Lee.*

► Sans doute les lecteurs de Conan Doyle, et admirateurs inconditionnels de Sherlock Holmes, ont-ils été quelque peu surpris du traitement que Billy Wilder a fait subir au plus célèbre des détectives privés. Pourtant, on est pris par l'intrigue savamment construite qui débute par un banal cas de belle étrangère en détresse, pour aboutir à une vaste affaire de secret d'État, après un bref crochet par la légende increvable du monstre du Loch Ness. Certaines séquences ne dépareraient pas le catalogue de la Hammer (les intérieurs victoriens, la navigation sur le lac brumeux où surgit le « monstre »), d'autres au contraire sont du pur Billy Wilder, notamment le prologue se déroulant parmi la troupe de théâtre russe, sans aucun rapport avec le sujet central, et où une belle ballerine convoque Holmes à des fins... reproductrices !

■

Bilan critique des **films fantastiques programmés** à la Télévision française en 1979

■

LE MIRACLE DES LOUPS, *de* ***Raymond Bernard****, 1924, avec Charles Dullin, Yvonne Sergyl, Romuald Joubé, Vanni Marcoux, Gaston Modot, Armand Bernard, Philippe Hériat, Albert Préjean.*

► Le téléspectateur de 1979 qui découvre ce film de 1924 peut s'étonner, à juste titre, de se trouver en présence d'une œuvre aussi vigoureuse, une épopée qui fait honneur au cinéma français muet, et n'a pas son équivalent dans notre production parlante.

En effet, si le jeu des acteurs nous fait sourire, si leurs costumes ne sont pas toujours très seyants, par contre la réalisation est pleine de panache et n'a rien à envier aux productions similaires américaines ou italiennes : les séquences des batailles de Montlhéry et de Beauvais (cette dernière filmée dans le grandiose décor authentique de la Cité de Carcassonne) semblent orchestrées par un Cecil B. de Mille et nous rappellent que Raymond Bernard fut l'un de nos plus grands cinéastes, très proche d'un Abel Gance (voir aussi son magistral **Joueur d'échecs** et ses incomparables **Misérables**).

Mais cette chronique historique du temps de Louis XI laisse soudain place au Fantastique (voir le titre), lequel est une belle page de légende médiévale, comme on n'en voit que trop peu sur les écrans. Extraordinaire séquence que celle où l'héroïne, la future Jeanne Hachette, cernée par les loups et priant en attendant la mort, est miraculeusement épargnée par les fauves, ceux-ci au contraire la défendant contre les soldats qui la poursuivaient. Et c'est alors un corps à corps sauvage entre les loups et les hommes, d'un réalisme étonnant, scène tournée, rappelons-le, avec d'authentiques loups importés de Russie pour la circonstance. Jamais le « fantastique religieux » (si ces deux termes peuvent être assemblés) ne fut aussi puissamment illustré ! Nous voilà loin des miracles traditionnels, avec apparitions sacrées ou autres manifestations d'essence mystique ! Ici, au contraire, le fait miraculeux se traduit par une réalité brutale, dans un paysage grandiose, et vient s'intégrer à l'action d'une façon presque naturelle. En résumé, voilà une fresque des plus picturales, certainement l'un des sommets du 7ᵉ Art muet français.

■

THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY (LA VIE SECRÈTE DE WALTER MITTY), *de* ***Norman Z. Mac Leod****, 1947, avec Danny Kaye, Virginia Mayo, Boris Karloff, Fay Bainter, Ann Rutherford, Thurston Hall.*

► L'onirisme permet au cinéma fantastique de belles envolées où la variété n'a d'égale, parfois, que l'imagination des auteurs. Du rêve poétique de Charlie Chaplin dans **Sunnyside** au cauchemar hitchkockien illustré par Salvador Dali dans **Spellbound**, en passant par tous les songes prémonitoires des films de terreur, en aura-t-on vu des séquences irréelles se déroulant au pays des songes ! Avec l'œuvre de James Thurber mise en images par Norman Z. Mac Leod, nous sommes au royaume de la fantaisie, puisque le script n'est que prétexte, par le truchement de l'imagination débordante du héros, à un festival Danny Kaye de la plus joyeuse espèce. Poltron transformé en héros par ses propres rêves, Walter Mitty, mêlé à une rocambolesque affaire d'espionnage, ne parviendra plus lui-même à distinguer le rêve de la réalité, d'autant plus qu'il retrouvera, dans les deux cas, le même visage, celui de la femme dont la blonde beauté occupe tous ses songes. Cela nous vaut quelques sketches de la meilleure veine qui pourraient s'intituler : Danny loup-de-mer, Danny couturier ou Danny cow-boy, où le grand comique (trop rare à l'écran, hélas !) est irrésistible. Le sinistre Boris Karloff nous gratifie, en outre, d'une apparition qui, pour n'en être qu'épisodique, n'en demeure pas moins mémorable : chef d'un gang international de voleurs de bijoux, Karloff se fait passer pour un psychiatre, profession — on le sait — des plus inquiétantes pour les gens normaux. Mitty-Kaye en fera, à ses dépens, la redoutable expérience, pour notre plus grande joie. Il s'agit bien de l'une des meilleures comédies auxquelles ait participé le grand Karloff.

■

PSYCHO (PSYCHOSE), *d'****Alfred Hitchcock****, 1960, avec Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam.*

► Dans l'imposante filmographie du « maître du suspense », rares pourtant sont les scénarios qui débouchent sur le Fantastique, Hitchcock travaillant essentiellement sur le rationnel, même le plus déconcertant (comme **Vertigo**), la seule exception en la matière demeurant **The Birds** ! Cependant, avec **Psycho**, il s'agit bien d'une dérogation à la règle puisque, après une première demi-heure où se noue une classique intrigue policière, l'auteur nous enferme dans un moule traditionnel de film d'épouvante, tant par le décor de l'action, ce motel désert dominé par la sinistre maison solitaire sur la colline, que par le personnage, invisible mais omniprésent, de la « mère », à la réalité de laquelle nous croirons jusqu'à ce qu'Hitchcock veuille bien nous persuader du contraire. En ce sens, **Psycho** est davantage un film de terreur basé sur un script policier, qu'un film policier terrifiant. La preuve en est que le personnage de la voleuse (Janet Leigh), au départ essentiel puisque la caméra ne la quitte pas un seul instant, disparaît soudain de la façon que l'on sait, au cours d'une séquence désormais fameuse où la terreur s'installe, pour ne plus nous lâcher jusqu'à la fin, ou tout au moins jusqu'à la vision soudaine de la « mère » enfin démythifiée. Et l'on découvre alors la folie monstrueuse du jeune meurtrier auquel Anthony Perkins a prêté son inquiétant visage, où la douceur enfantine dissimule une incroyable soif de déchaînement homicide. C'est l'une des plus belles perles de la collection de bijoux léguée par Alfred Hitchcock.

■

LA CHUTE DE LA MAISON USHER, *de* ***Jean Epstein****, 1928, avec Jean Debucourt, Marguerite Gance, Charles Lamy, Pierre Hot.*

► La vision contemporaine des grandes œuvres du cinéma muet procure parfois de cruelles déceptions, notamment en ce qui concerne les films fantastiques dont bien peu, aujourd'hui, peuvent encore prétendre effrayer le spectateur. Il reste cependant la qualité des images, des éclairages, des décors, comme dans ce spécimen, héritier direct de l'expressionnisme germanique. Curieusement, le script, fidèle à Poe, inspirera plus tard Roger Corman, au moins dans sa première moitié. Les admirateurs inconditionnels de l'art muet ne seront pas de notre avis si nous écrivons que la version 1960 nous paraît supérieure, à tous points de vue, à ce moyen métrage, vénérable certes, mais abusivement catalogué comme un chef-d'œuvre impérissable. Edgar Poe a souvent été malmené par le 7ᵉ Art : ici, au moins, on sent qu'il a été adapté avec respect ; c'est le principal mérite du film de Jean Epstein.

■

LA BELLE ET LA BÊTE, *de* ***Jean Cocteau****, 1946, avec Jean Marais, Josette Day, Marcel André, Michel Auclair, Mila Parely, Nane Germon.*

► En matière de cinéma fantastique, ce n'est pas souvent qu'un film français peut servir de référence, de modèle, aussi faut-il s'empresser de clamer que le chef-d'œuvre de Cocteau constitue un précieux spécimen dans le domaine trop peu quantitatif des « contes et légendes littéraires » adaptées à l'écran. Plusieurs remakes n'ont pu faire oublier la version 1946 qui s'installe confortablement dans la confrérie des classiques du cinéma fantastique, souvent imités, mais jamais égalés.

Le poète-cinéaste, à qui l'on a pu reprocher l'hermétisme de certaines de ses œuvres, nous a légués, avec cette illustration du conte de Madame Leprince de Beaumont, un joyau d'autant plus précieux qu'il demeure solitaire dans notre production rarement mise au service du Merveilleux. Créditons de cette réussite non seulement Cocteau mais le décorateur Christian Bérard, le photographe Henri Alekan, le musicien Georges Auric et, the last but not the least, Agop Arakelian qui a confectionné le plus extraordinaire et le plus expressif des masques, conférant à la Bête une apparence à la fois terrifiante et majestueuse, offrant ainsi à Jean Marais l'occasion de son plus beau rôle (avec celui d'**Orphée**), face à une Josette Day qui ne fut jamais aussi Belle.

■

THE WONDERFUL WORLD OF THE BROTHERS GRIMM (LES AMOURS ENCHANTÉES), *de* ***Henry Levin*** *et* ***George Pal****, 1962, avec Laurence Harvey, Karl-Heinz Bœhm, Claire Bloom, Walter Slezak, Barbara Eden, Yvette Mimieux, Russ Tamblyn, Buddy Hackett, Terry Thomas.*

► Conçu pour la triple projection du Cinérama, ce film aux décors rutilants perd l'essentiel de son attrait visuel sur le format réduit du petit écran ; en outre, la jonction des trois images a laissé une ligne de démarcation très visible sur les couleurs claires, l'image elle-même étant déformée par la projection « à plat » alors qu'elle a été conçue pour une réception sur une surface incurvée. Ces considérations techniques mises à part, l'œuvre a conservé son charme poétique, un peu mièvre certes, mais plaisant. Oublions la partie biographique sans grand intérêt ; l'essentiel est l'illustration de trois contes des frères Grimm : « Le Bûcheron et la Princesse » donne à Russ Tamblyn l'occasion de déployer son agilité sportive et sa virtuosité chorégraphique, pour séduire la ravissante Yvette Mimieux. « Le Savetier et les Enfants » permet à Laurence Harvey une excellente composition sous un maquillage de vieillard, et les Puppetoons de George Pal, marionnettes animées dont il fut jadis spécialiste, effectuent un ballet, tout en réparant des chaussures, semblable à un dessin animé de Walt Disney. « L'os qui chantait » met en scène un chevalier (Terry Thomas) et son domestique (Buddy Hackett), deux poltrons qui devront affronter un dragon cracheur de feu. Le valet ayant triomphé du monstre, son maître le tue pour s'approprier la victoire sur la bête. Bien des années plus tard, un berger trouve un os sur les lieux où le vilain chevalier enterra son serviteur : cet ossement enchanté permettra la résurrection du valet et la punition du menteur-assassin. Le dragon, animé image par image, a un aspect caricatural voulu par le contexte enfantin du conte, ce qui n'empêche pas son animation d'être convaincante. Dernière séquence mémorable, celle où Jacob Grimm, presque mourant, reçoit la visite des personnages de ses contes pas encore écrits (Blanche-Neige, Cendrillon, Tom Pouce, Hansel et Gretel, etc.), lesquels personnages le supplient de ne pas mourir, car « sans lui, eux-mêmes ne pourraient pas exister » ! Une musique allègre de Leigh Harline ponctue les diverses péripéties de cette production qu'il faut voir avec les yeux de l'enfance.

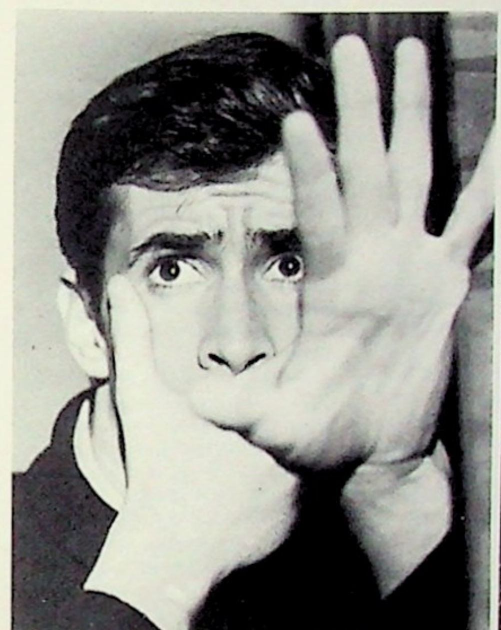
ALI-BABA ET LES 40 VOLEURS, *de* ***Jacques Becker****, 1954, avec Fernandel, Samia Gamal, Henri Vilbert, Edouard Delmont, Dieter Borsche.*

▶ Dans notre récente étude sur les 1001 Nuits (voir E.F. nº 10), nous avons indiqué que les films consacrés à Ali-Baba n'engendraient pas souvent la mélancolie. La version Jacques Becker de ce conte oriental ne fait pas exception à la règle, tout étant axé sur le personnage principal, puisqu'il était interprété par le comique français nº 1 d'alors. Nous ressentons pourtant une insatisfaction occasionnée par l'absence de gags inédits, dont un seul (la cage du perroquet s'ouvrant à l'énoncé du fameux « Sésame, ouvre-toi ! ») rompt la monotonie d'une action languissante qui nous laisse le seul loisir d'admirer les beaux décors naturels marocains, ou la plastique des danseuses du ventre.

■

SMILIN'THROUGH (CHAGRIN D'AMOUR), *de* ***Frank Borzage****, 1941, avec Brian Aherne, Jeannette MacDonald, Gene Raymond, Ian Hunter.*

▶ Les fantômes cinématographiques n'ont pas toujours eu pour mission de terroriser les spectateurs : ils les font souvent rire (voir René Clair, Walt Disney ou Abbott et Costello), et parfois même pleurer. Dans ce dernier cas, il s'agit le plus souvent de drames romantiques défiant les lois de l'existence matérielle et projetant dans l'au-delà des personnages nantis des sentiments les plus purs, les plus beaux, puisque la mort de ceux qu'ils habitent ne les éteint pas, mais les magnifie et les sublime. De **Peter Ibbetson** au **Portrait de Jennie**, en passant par **L'aventure de Madame Muir**, que d'idylles émouvantes l'écran fantastique ne nous a-t-il pas racontées, amalgamant de façon fort efficace le rationnel et l'irréel, donnant ses titres de noblesse au mélodrame si souvent raillé. Frank Borzage, orfèvre en matière d'amours vouées à un tragique destin, a repris en 1941 l'adaptation d'une pièce de Jane Cowl et Jane Murfin, déjà portée deux fois à l'écran par Sidney Franklin : en 1924 avec Norma Talmadge, Windham Standing et Harrisson Ford, en 1932 avec Norma Shearer, Fredric March et Leslie Howard, pathétique histoire où le fantôme de sa femme, abattue le jour de son mariage par un prétendant évincé, aide un vieil homme à surmonter sa haine envers le fils du meurtrier à qui il refuse la main de sa nièce. Les jeunes gens seront finalement réunis, tandis que le vieillard, ayant enfin gagné l'au-delà, retrouve pour l'éternité celle qui l'attendait. Traité avec subtilité et délicatesse, évitant les facilités lacrymogènes, joué par un trio d'acteurs excellents — quoique plus souvent utilisés dans les comédies —, valorisé par les chaudes nuances du Technicolor de Nathalie Kalmus, tel est ce drame au parfum délicieusement désuet, que traverse le spectre transparent de Jeannette MacDonald.





▲ PSYCHOSE ▼ LES AMOURS ENCHANTÉES ▲ LA BELLE ET LA BÊTE



Lettres Fantastiques

•

Nous avons ces derniers temps le plaisir de voir rééditer chez Marabout des œuvres devenues introuvables, parmi les premières de la collection dirigée par J.-B. Baronian. Entre autres, le recueil de nouvelles du prix Nobel Isaac Singer, **Le Dernier Démon**. Triplement intéressant : pour le style d'un grand écrivain, pour l'originalité de sa thématique fantastique, pour sa précieuse documentation sur les communautés juives d'Europe de l'Est et le regard plein d'humour et de tendresse qui les observe.

Gardons-nous de négliger **Le Moine**, de Lewis, un des romans les mieux écrits et les plus caractéristiques du genre, avec ceux d'Ann Radcliffe. Il n'y manque aucun des ingrédients habituels : l'Espagne, l'Inquisition, les souterrains, les hommes noirs... Plus tard, Edgar Poe et Villers de l'Isle-Adam sauront les utiliser à leur tour. Mais tous ces éléments ne seraient rien sans la tension continue du récit entre l'angoisse et le désir, la fatalité implacable qui, de chapitre en chapitre, entraîne le héros vers sa damnation, et l'extraordinaire mélange de diablerie et d'érotisme, dont on ne trouve guère d'équivalent, sinon dans le **Diable amoureux** de Cazotte. (avec une nuance nettement humoristique...).

Mais surtout, saluons l'édition en format de poche (enfin !) de l'intégrale des Contes d'Hoffmann. Marabout, comme l'avaient fait les éditions Des Autres avec les **Contes noirs** de Petrus Borel, Théophile Gautier, et autres (E.F. n° 10), nous permet de découvrir une littérature romantique débarrassée des clichés dont on la surcharge. Oui, Hoffmann est un romantique, l'un des premiers romantiques par sa volonté de faire éclater les barrières entre l'animé et l'inanimé, le quotidien et l'irrationnel, l'art et la vie. Mais il n'est pas tendre et perdu en rêveries inconsistantes. Sa passion pour la musique a la rigueur et l'exigence d'une voie de connaissance parmi d'autres.

Et s'il rêve d'élévation spirituelle et d'explorations d'un monde différent, il sait admirablement décrire aussi la réalité la plus banale et la plus terre à terre. Et c'est parce qu'il sait mesurer la distance entre réalité et idéal qu'il manie si bien l'ironie, et s'entend si bien à peindre des personnages triviaux et grotesques. Nombreux sont les récits dont ce conflit entre deux aspirations contradictoires fait la trame : les Mines de Falum, le Magnétiseur... Don Juan, surtout, qui, aux yeux d'Hoffmann, s'avilit et se perd d'autant plus qu'il voudrait s'élever vers l'inaccessible (il s'agit, bien entendu, du Don Juan de Mozart).

Certains des récits abondent en péripéties toutes plus farfelues les unes que les autres, et une vie joyeusement ou tragiquement anarchique anime les objets et les personnes : ainsi le fameux « Casse-Noisette » ; d'autres, comme « L'Enfant étranger », ne font appel au surnaturel ou à l'insolite que pour imprégner le récit d'une saveur poétique à la fois discrète et entêtante ; d'autres enfin, comme « Mlle de Scudéry » ne comportent aucun élément à proprement parler fantastique, mais recréent une époque avec une authenticité surprenante. Hoffmann ne se réclame-t-il pas de Jacques Callot ?

Il faut lire Hoffmann comme on regarde des dessins de Victor Hugo : sans s'étonner qu'un vaste talent puisse facilement et sans contradiction passer du grotesque au sublime.

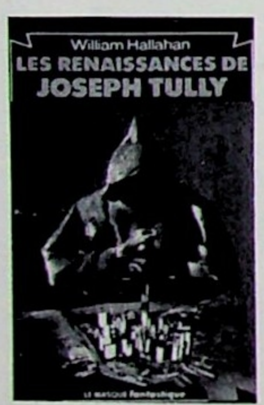
• •

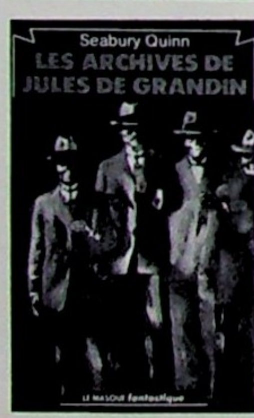
Après **Andronic et le Serpent** (E.F. n° 11), les éditions de l'Herne nous font connaître une œuvre de jeunesse de Mircéa Eliade, **Mademoiselle Christina**, dont il est fort question de faire un film. Les deux romans ont en commun la structure chère à Mircéa Eliade de la révélation/dissimulation du temps sacré dans le temps profane, qui prend les deux fois la forme d'une fascination amoureuse. Mais, cette fois, la fascinatrice, véritable vampire psychique, opère d'abord à travers son image (un portrait au regard insistant) et son triple reflet : les visages de sa sœur et de ses deux nièces. Hécate, la reine du Royaume des Morts, n'était-elle pas triple, elle aussi ?

Mais l'Autre ne se manifeste pas sans catalyseur. Et il n'est pas indifférent que les deux personnages à remplir cette fonction soient un archéologue, dénicheur des secrets du passé, et un peintre, scrutateur des secrets des apparences : deux profanateurs, par instinct, et par nature ; prédisposés à attirer le sacré dans le temps profane, et le souvenir violent et charmeur d'une morte dans l'atmosphère feutrée d'une bonne société retirée à la campagne. On pourrait se croire parfois dans l'univers des **Demoiselles de Wilko** ! Mais le cours du récit nous amène inexorablement à la destruction finale... si tant est que rien puisse être définitif dans le cours du temps sacré...

• • •

La Mort encore donne la tonalité du très beau livre d'Andrevon paru aux éditions Jean Goujon : **Les Revenants de l'Ombre**. L'histoire pourtant, résumée, paraîtrait simple, voire simpliste, et peu originale.





On pourrait lui reprocher d'ajouter à l'idéologie timorée, anti-prométhéenne, qui s'exprime dans le mythe du « savant fou » tentant criminellement de renverser les sacro-saintes lois de la nature... Seulement, ici, le savant fou est un collaborateur qui cherche l'arme absolue pour le compte des nazis ; nous sommes en 1943, dans la France occupée ; et ce sont des résistants qui détruisent l'œuvre maléfique. Et cela, ça change tout... La vie et la liberté (un espoir de vie, dans le ventre d'une femme ; un espoir de liberté, dans les armes des maquisards) sont de l'autre côté du cercle magique tracé autour des hommes qui ont pris la mort comme emblème. Et le style nuancé, concret, chaleureux d'Andrevon, rend aussi vraies, aussi présentes, les scènes réalistes que les visions de cauchemar... Ce roman est un excellent récit d'angoisse, en même temps qu'une démonstration plus efficace que tous les plaidoyers de l'horreur des guerres. De toutes les guerres.

La mort encore — la mort toujours — et qu'y a-t-il de plus important au monde, après tout ? — dans le roman de William Hallahan, édité dans la collection Le Masque Fantastique : **Les Renaissances de Joseph Tully**. Ce thriller, bien qu'efficace et remarquablement construit, n'égale pas, dans le même genre de récit, **L'Affaire Charles Dexter Ward**, de Lovecraft. Quelques pièces trouvent mal leur place dans la construction générale. Cependant, le livre ne peut guère se quitter avant la conclusion ; car seules les dernières pages justifient le prologue, et réunissent deux intrigues entrecroisées dont on cherchait vainement le point commun. En outre, chacune des intrigues prend elle-même la forme d'une enquête : l'une apparemment anodine s'attarde dans des bureaux poussiéreux pour reconstituer un arbre généalogique ; l'autre, angoissée, pathétique, est celle d'un homme luttant contre la folie et cherchant à sauvegarder son identité tandis que se resserre le cercle noir autour de lui, absorbant petit à petit son passé et son présent. Parents, amis, maison, disparaissent... jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'un point de conscience pathétique et apeuré... jusqu'à ce qu'enfin la tension se brise.

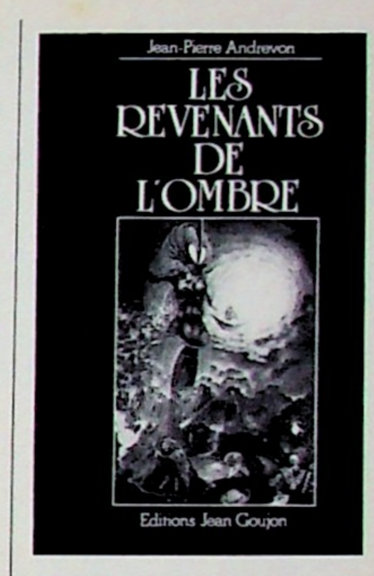
Les Archives de Jules de Grandin, de Seabury Quinn, dans la même collection, offrent un autre genre d'enquêtes à notre curiosité. Certes, il ne s'agit pas, comme le fait Sherlock Holmes, de traquer l'irrationnel pour faire apparaître la supercherie. Le surnaturel est pris au sérieux, et chacune des six enquêtes voit Jules de Grandin affronter des formes assez terrifiantes de l'Ailleurs. Mais sa science, infiniment vaste, ses compétences (aussi vastes et aussi imprécises que sa science), lui permettent à chaque fois d'opposer au mal les forces du bien. On l'aura compris, Seabury Quinn ne recherche pas les complications philosophiques. Cela n'enlève rien à l'intérêt de ces textes qu'on savoure à la manière d'un vieux film désuet comme on apprécie la mode « rétro ». Car nous sommes au temps où l'Amérique rêvait de fantômes à vendre, où Jean Ray piratait sur la Rhum Row (« Que le fléau de la prohibition s'abatte sur la France ! » jure de Grandin) ; où Al Capone régnait à Chicago. Mais, pendant ce temps, dans une petite ville de la province américaine, paisible et sans histoire apparemment, fantômes, « neutrariens », hommes-singes et lycanthropes se donnent rendez-vous exclusivement pour l'intérêt de Jules de Grandin et pour mettre en valeur la pétulance, l'arrogance naïve, l'élégance et la perspicacité de notre gentleman-détective en qui se combinent Harry Dickson, Sherlock Holmes et Carnacki. Le temps n'est pas venu des professionnels...

• • • •

Pour finir, une bonne nouvelle pour ceux qui, intéressés par notre critique d'**Amityville Horror** (cf. E.F. n° 8) auraient eu des difficultés à le lire en anglais. La traduction vient de paraître aux éditions Stanké. Rappelons qu'il s'agit d'une histoire de maison hantée, tout à fait caractéristique d'un certain fantastique américain contemporain, en même temps que d'un « thriller » très bien construit. MARTHE CASCELLA

• • • • •

Dans son précédent numéro (n° 11, « Le Magicien d'Oz à l'écran »), L'Écran Fantastique a abordé l'œuvre de Lyman Frank Baum. Ce dossier dépeint principalement ses adaptations cinématographiques. L'ouvrage, **The Wonderful Wizard of Oz** (**Le Magicien d'Oz**), après un sommeil de soixante-dix-neuf ans, connaît, enfin, sa version française. C'est l'éditeur Flammarion qui comble cette lacune avec une traduction signée par Yvette Métral, accompagnée des illustrations (originales) de William Wallace Denslow (dont certaines sont absentes, malheureusement). A l'instar de nombreuses versions filmées, l'histoire foisonne de péripéties, mais nombre d'épisodes du livre de L. Frank Baum n'ont jamais pu être vraiment abordés au cinéma (exceptées les productions de la « Oz Film Company »). De même, figurent dans ce livre des personnages non utilisés à l'écran, chats sauvages, loups monstrueux, abeilles meurtrières, araignée géante (au corps aussi gros qu'un éléphant), ainsi que des coiffes magiques, un pays de porcelaine, etc., tout un bestiaire débridé. Voici donc un ouvrage qui ne manquera pas d'émerveiller les enfants, et même les adultes. JEAN-PIERRE SAMUELSON





Avant d'être une œuvre de terreur soumoise dirigée par Stuart Rosenberg, auteur de films policiers réputés, AMITYVILLE HORROR fut un roman d'épouvante où rôdent les spectres de la tradition britannique.

Panorama de la S.-F.

•

Pour le plaisir des yeux aussi bien que de l'imagination, deux livres à faire rêver. L'un est le très bel album de Caza, aux Humanoïdes Associés. Un véritable événement, car on retrouve groupées de multiples illustrations de Galaxie, du CLA, de J'ai Lu... toutes très variées mais portant la marque d'un talent à la fois réaliste et imaginatif qui leur donne une unité.
L'autre, une nouvelle Encyclopédie visuelle de la Science-Fiction, chez Albin-Michel, qui combine l'élégance et la clarté de la présentation avec la richesse de la documentation. Encyclopédie anglaise, à laquelle ont collaboré journalistes et écrivains de science-fiction et qui, comme le promet l'introduction, peut servir de guide aussi bien à des néophytes qu'à des amateurs chevronnés. La division en parties, la subdivision en chapitres permettent une recherche rapide et efficace, de même qu'une chronologie des œuvres et un index, tous deux placés au début du livre. C'est de l'excellent travail, d'une lecture passionnante.

• •

Aux Éditions J'ai lu, on peut s'intéresser au deuxième volume d'**Astoundig Stories** (période 38-45) mais il est inutile de s'attendre à de grandes surprises. Les auteurs sont connus : Sturgeon, Simak, Padgett. L'inspiration reste assez classique, bien que la nouvelle de Sturgeon offre une intéressante variante sur le thème du microcosme et du macrocosme. Mais à l'attendrissement un peu facile de la nouvelle de Lester del Rey, on peut préférer l'âpreté des **Femmes de Stepford**.
Par contre, le recueil de nouvelles de Clarke, **L'Étoile**, dans la même collection, offre un aspect assez inattendu et plutôt démystificateur par rapport aux thèmes et aux mythes d'une certaine science-fiction. C'est de l'anti space-opera. Qu'ils soient décrits avec humour, tendresse, ou un froid réalisme, les héros de toutes ces histoires cosmiques ne sont que des hommes. Des hommes prosaïques, ou veules, ou mesquins, ou complètement désemparés, qui se coltinent durement avec la matière, la technique... avec leur propre bêtise et leurs propres démons. Petits hommes ridicules et pathétiques, que pas un dieu ne peut ni ne veut aider. Yahvé était un cosmonaute esseulé, Adam un sauvage naïf, et l'étoile de Noël une vaste et sinistre plaisanterie... Le rire de Clarke sonne bien étrangement...
Siverberg n'est guère plus optimiste que Clarke, mais son univers est plus réduit. Les **Monades urbaines** n'ont pas pour décor la galaxie, mais la Terre, dans un futur terriblement plausible. Nous connaissons déjà ces « tours » de verre et de béton qui se transforment en unités closes, semblables aux « monades » de Leibniz. L'effort d'imagination n'est pas grand pour centupler leur volume, en faire des unités totalement isolées, dressées contre le ciel au milieu de plaines désertes. De même que chaque Monade forme un tout, chaque partie du livre est un récit indépendant. Le cadre seul est le même : une société stable engluée dans sa propre perfection, d'où l'agressivité est censée avoir disparu en même temps que les interdits sexuels. Les gens devraient être heureux. Pourtant, ils ont une histoire, et même plusieurs...

• • •

Il est frappant de constater à quel point T.J. Bass, dans **Humanité et demie**, publié au Livre de Poche, rejoint la réflexion de Silverberg. Lui aussi imagine une humanité fourmilière entassée dans de gigantesques complexes urbains. Lui aussi voit un espace vertical. Lui aussi prive cette humanité de l'agressivité (une manipulation génétique a supprimé le chromosome responsable à la fois de ce travers... et du cinquième orteil !). Lui aussi construit son œuvre comme un cycle de récits indépendants. Mais T.J. Bass entasse les hommes sous terre, comme l'avait fait Asimov dans **Les Cavernes d'acier**, et abandonne la surface de la planète aux machines cultivatrices et aux hommes sauvages, qui ont gardé le cinquième orteil, et l'agressivité... et l'esprit d'initiative. Et le ressort de ces récits vient de l'affrontement des deux mondes, ce qui leur donne plus de dynamisme que ceux de Silverberg. Une réflexion pertinente sur la dialectique insoluble de la société et de l'individu, de la civilisation et de la barbarie, se développe au cours d'une action jamais relâchée et d'aventures fertiles en rebondissements. Les machines, tel un certain Curedent, sont aussi intéressantes que les hommes, et l'un des récits souligne de façon poignante l'étrange identité entre le chasseur et sa proie...
La Cinquième Tête de Cerbère, de Gene Wolf, chez le même éditeur, est une suite de trois récits sous-tendus justement par ces problèmes essentiels d'identité. Comme ceux de Silverberg ou de T.J. Bass, ils forment un cycle, calqué sur celui de deux planètes jumelles : Sainte Anne et Sainte Croix. Dans un style volontairement énigmatique, ces trois récits ne cessent de poser le problème de l'identité. Le mendiant des Mille et Une Nuits se demandait s'il rêvait qu'il était calife, ou si le calife rêvait qu'il était mendiant. Sur Sainte Anne, Vent d'Est rêve-t-il qu'il est Coureur des Sables, ou est-ce Coureur des Sables qui rêve qu'il est Vent d'Est ? Qui est l'image de l'autre ? Qu'est-ce qu'une personnalité démultipliée en clones ou imprimée sur les circuits d'un robot ? Ne peut-on jamais tuer que soi-même ? Suis-je l'original ou la copie, le rêve de l'autre, le robot à mon image... La réponse n'est jamais donnée, pas plus que n'est donnée immédiatement la magie de ces mondes frères.

• • • •

C'est une autre question que pose Frederic Pohl dans **Homme Plus** : peut-on se sentir humain lorsque, pour les besoins du sacro-saint programme spatial, on doit devenir moitié-monstre, moitié-machine ?
Certes, tous les amateurs de science-fiction connaissent le thème du cyborg et de l'adaptation au milieu. Mais, si le thème du roman est familier, la froide lucidité, l'impitoyable analyse de Pohl, son pessimisme foncier réussissent une œuvre originale.
Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? Voilà une autre question : un autre roman, de Dick, dans la collection Titres S.-F. Dick traite à sa manière le rapport de l'homme et du robot, dans un monde où la vie animale est devenue chose rare et précieuse. Son héros est un chasseur de primes, qui tue des androïdes et veut mourir parce qu'on lui a tué sa chèvre, achetée avec l'argent du contrat. Simulacres et réalité dansent un ballet sans fin jusque dans la mort. Car on ne sait si Mercer est un dieu de vie ou un acteur escroc. Et le désir d'innocence passe par de bien étranges voies.
Les personnages de **La Jungle nue** de Farmer, ne semblent

guère au départ avoir de problèmes de conscience, et le meurtre s'accompagne d'excitation sexuelle. Farmer se fait une joie de dynamiter toutes les bienséances qui entravaient le **Tarzan** de Burroughs, et chaque page, ou presque, comporte sa dose de violence. On ne traîne pas en route ! L'action empoigne le lecteur et le brinquebale sans ménagements d'un choc émotif à un choc intellectuel. On apprend bien des secrets insoupçonnés sur la vigueur de Tarzan, sa longévité ; sur ses rapports avec un certain Docteur Caliban (alias Doc Savage) et un certain Jack l'Éventreur ; des secrets qui coupent le souffle au moins autant que les joyeuses parties de massacre et de fornication !

Les Pionniers du chaos, de Norman Spinrad, montre, par contre, un monde rigoureusement gouverné par une loi rigide. Mais ce totalitarisme n'est pas aussi dément que celui du **Chaos final**, ni aussi convaincant que celui d'Orwell, dans **1984**. Cependant, la réflexion sur la valeur créatrice du Chaos et les germes mortels contenus dans l'Ordre s'inscrit avec à-propos dans une action assez mouvementée pour retenir l'intérêt, tout en s'arrêtant le temps qu'il faut sur les personnages. La fin du roman, acte de Chaos Ultime, culmine dans un éclatement mystique auquel ne manque que la musique du Crépuscule des Dieux.

Il faudrait pouvoir parler plus longuement de **La Barrière Santaroga**, de Frank Herbert, dans la même collection. C'est du meilleur Herbert, celui de **Dune** ou du **Cerveau vert**. Il s'agit toujours de monde fermé, et de drogue essentielle. Mais le monde s'est réduit à une vallée des U.S.A., très banale d'apparence, et l'« épice » est ici du Jaspé. Le récit s'est réduit, lui aussi, aux dimensions d'un roman policier — et se lit comme un très bon roman policier,









malgré la complexité des réflexions sociologiques, psychologiques et philosophiques qui l'émaillent. L'enquête du docteur Dasein (nom symbolique s'il en fut), commencée en étude de marché, se poursuit par l'éternelle interrogation sur les êtres, les choses, lui-même surtout. Le jaspé qui imprègne tout dans la vallée et modifie la lucidité établit aussi d'autres rapports entre l'individu et l'être collectif. Mais le dénouement est ambigu. De quel côté de la cage sont les Saratogans ? Et Gilbert, qui erre si longtemps à la limite des deux mondes, au grand péril de sa raison et de sa vie, n'est-il assimilé que de la façon dont l'amibe assimile ce qu'elle digère ? A-t-il gagné ou perdu son âme à jouer sans connaître toutes les règles du jeu ? Aucune réponse n'est possible.

• • • • •

La Puissance d'un dieu, de Reynolds, aux éditions du Masque, met également en scène une communauté en marge de la société de consommation. Les développements théoriques, basés sur les principes de l'écologie, sont assez intéressants pour ne pas ralentir la lecture, et l'action se déroule dans un excellent rythme narratif, ponctué de dialogues parfois incisifs. L'argument proprement insolite (un vieux prédicateur a le Pouvoir du Verbe, le pouvoir même de Dieu) se mêle à une description assez réaliste d'une Amérique subtilement décalée dans le temps, assez peu pour qu'on la reconnaisse, mais assez pour que les absurdités de la société aient éclaté : gaspillage organisé par la publicité, automatisation outrancière, dépendance névrotique de tous les spectacles et incapacité totale des gens à vivre de façon autonome. C'est ingénieux, bien fait, et, à l'occasion, cela ne manque pas d'humour.

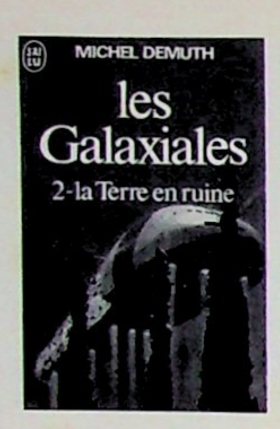
Dans la même collection, **Les Racines du passé**, de Fritz Leiber, reprend le thème du voyage dans le temps, en y apportant une touche originale. L'accent n'est pas porté, comme dans le recueil d'Anderson, **La Patrouille du temps**, sur le pittoresque et l'anachronisme, mais sur la relation difficile et souvent douloureuse de l'homme au temps, qu'il soit manipulé par l'Araignée ou le Serpent pour influer le cours de l'histoire, ou qu'il essaie en vain de modifier son propre temps. Les nouvelles du recueil, indépendantes les unes des autres, n'ont que ce cadre en commun. Ce n'est pas **Demain, les loups** ou **A l'aube des ténèbres**. Mais c'est du bon Leiber quand même.

On croirait difficilement, au premier abord, que l'auteur de **Ne mords pas le soleil**, au Masque toujours, est cette même Tanith Lee qui écrivit **Volkhavaar et les proies du volcan**. Nous sommes bien loin du genre « Sword and Sorcery » dans ce monde hypercivilisé où les jeunes snobs écervelés ont pour grand jeu de se tuer afin que les complaisantes machines les changent de corps. C'est très déroutant, plaisant par moments, exaspérant à d'autres mais cela justifie largement une lecture.

• • • • • •

Enfin, nous pouvons lire le dernier volume de la trilogie de Leigh Brackett, **Les Pillards de Skaith**. Par ailleurs, scénariste de talent (auteur du scénario de **Rio Bravo**, en particulier) Leigh Brackett a su dans cette trilogie, non seulement bâtir une histoire, mais aussi créer un univers. Elle a la science du personnage de Zelazny capable de créer à partir du néant. Elle a fait vivre, non seulement des personnages variés, attachants, originaux, mais aussi une planète véritablement magique, où les êtres humains ne sont pas des « animaux dénaturés », mais des parcelles de Skaith-Notre-Mère, où un courant d'énergie circule sans interruption des êtres aux choses, où les chiens sont télépathes, où un sacrifice ranime le soleil, où certaine race commande aux vents tandis que l'autre parle aux fleurs et aux herbes... Et à jamais cette magie nous tiendra prisonniers.

MARTHE CASCELLA



•

Curval, Ruellan, Jeury, Andrevon, Douay, Pelot, Demuth, Dorémieux, Renard... tous écrivains de science-fiction français de talent connus depuis quelques années déjà. Le fait que l'on ait toujours autant de plaisir à lire leurs nouvelles œuvres n'empêche pas, de temps en temps, de ressentir une certaine frustration devant les pas de valse des débutants. La nouvelle vague n'en finit pas d'attendre, une nouvelle par-ci, une nouvelle par-là, quelques noms que l'on prononce avec espoir, qui font trois petits tours et puis s'en vont. Jusqu'à ce que surgisse l'événement que l'on n'attendait plus vraiment : un auteur véritable que l'on peut classer d'emblée parmi les meilleurs. Patrice Duvic a lui aussi commencé par des nouvelles, originales, écrites, construites, comme « A.C.E. » dans *Futur 2*, « Butterflies Wings » dans la revue américaine *Omni*, « Un p'tit tour à la Terre » dans l'excellente anthologie de J.P. Andrevon publiée chez Denoël. Lainie Hook, un homme apparemment comme les autres, sans mystère, devient brusquement la cible à abattre pour la Secte des Messagers de Dieu. Le Pouvoir intrigué fait des recherches et envoie des voyageurs temporels enquêter dans son passé. Mais son passé, comme d'autres Zones de Temps, est Zone interdite. Avec ce roman sonne le glas des voyages temporels à la Poul Anderson, avec ses redresseurs de torts et ses touristes. Patrice Duvic est l'un des rares auteurs à avoir réalisé la véritable menace que ferait peser sur la société tout entière la découverte des fameuses machines à voyager dans le temps. « Le voyage dans le Temps transformé en l'instrument idéal du parfait système policier... Vous saviez tout sur ceux qui auraient pu essayer de s'opposer à vos projets. Vous pouviez savoir tout, à tout moment, sur tout le monde. Pas besoin de micros, pas besoin d'espionnage électronique. Vous aviez l'espionnage temporel... la forme ultime de surveillance, l'arme absolue, ou presque. » Dans cet univers, les voyageurs du temps ne sont que des instruments dont on se débarrasse après usage. Certains trouveront peut-être que cela ne fait que refléter une paranoïa excessive et gratuite, sinon vénéneuse et perverse, puisque le voyage temporel reste inaccessible. Mais, comme le dit l'un des personnages : « Si je me contentais de te décrire la réalité, tu ne m'écouterais pas. » Et Duvic de s'interroger sur le vrai rôle du conteur dans les bateaux de négriers au 19e siècle ; croyaient-ils à ce qu'ils racontaient aux Noirs sur leurs futures vies idylliques ? Ou n'étaient-ils que des zombis programmés qui rabâchaient toujours la même histoire pour distraire et endormir leurs auditeurs ? Quant à ceux qui nient l'existence du voyage dans le temps, ils feraient bien de relire cette théorie que l'on retrouve dans le livre de Duvic, dite par Heursk, le seul rescapé temporel de l'époque héroïque : « De façon rudimentaire et imparfaite nous avons toujours voyagé dans le temps... Qu'est-ce donc en fait que la mémoire ? Le souvenir d'un véritable contact psychologique avec le passé. Tout au long de notre vie nous laissons des marques dans la texture du temps et à chacune de ces marques correspondent en nous de minuscules fragments arrachés au temps. » Conteur né, Patrice Duvic donne l'impression (sans doute trompeuse, mais c'est le propre du talent !) d'avoir écrit son roman d'un jet, clair, pur, visuel comme un scénario, qu'il enrichit, là encore à la manière des conteurs, de fragments d'expériences personnelles et culturelles, mini-histoires qui éclairent le propos et fonctionnent comme des moments de respiration : lors d'un voyage temporel à la fin du 20e siècle, on découvre que tous les flippers ont été transformés à l'insu des usagers et reliés à une salle de contrôle parce qu'une puissante organisation estimait que les billards électriques constituaient un excellent moyen de détecter les sujets dotés de facultés psi. Ce roman qui, à un premier niveau, se lit comme un livre d'aventures, est une réflexion lucide sur le pouvoir, le fanatisme religieux, le destin. **Poisson-pilote**, avec pourtant des thèmes et des éléments communs à d'autres œuvres de science-fiction, n'est pas un roman sous influence. Vous n'y trouverez ni Dick ni Jeury mais un écrivain véritable qui a su se dégager de ses lectures tout en conservant sa propre culture, une légende africaine, une visite dans un temple maya, ou encore sa transposition de la fameuse boule de cristal des médiums qui devient, de par son imagination, une gigantesque sphère flottante qui sert de port temporel aux nefs du temps. Patrice Duvic ressemble à l'enfant qui se raconte des histoires, seul dans sa chambre et les peuple de ses propres frayeurs. Ses peurs sont évidentes et traduisent celles de sa génération, le nouveau mal du siècle, peut-être parce qu'il a senti, plus profondément que d'autres, que le 20e siècle sonne le glas de l'homme libre, adulte, responsable, et que les sociétés futures, déjà en gestation (et même en place, à droite comme à gauche), n'auront pour but que d'asservir l'individu désarmé, de le réduire au simple rôle de pion. Pourtant Patrice Duvic, semblable jusqu'au bout à l'enfant solitaire (qui après avoir subi les méchants gagne la partie grâce à son nounours et confident favori) ne peut supporter l'idée d'une évolution aussi défavorable à l'individu et lance un appel de détresse à travers l'espace... pour que l'homme trouve lui aussi son poisson-pilote.

• •

Depuis ses débuts, Philippe Curval, écrivain peu prolifique, n'a jamais écrit deux livres qui se ressemblent. Changeant à chaque fois de thème, de style, de ton, il ne facilite pas l'éclosion d'un groupe de fidèles lecteurs curvaliens, tant il est vrai que l'inconnu fait peur et que la diversité chez un auteur dérange. Car lorsque l'on aime un auteur, on aime retrouver un univers même s'il se multiplie en autant d'univers parallèles. Avec Curval, impossible de prendre des habitudes, de se réfugier dans un esprit connu, et la parution simultanée de **Y'a quelqu'un** (collection Dimensions, Éditions Calmann-Levy) et de **Le dormeur s'éveillera-t-il ?** chez Denoël (coll. Présence du Futur) prouve une fois encore la diversité de son talent et de son écriture.

Sous un titre humoristique, **Y'a quelqu'un** est un beau livre, grave, nostalgique, poignant ; l'histoire d'un homme, Clément Volgré, et de ses deux amours, celui qu'il porte à Nina sa femme, et celui qu'il porte à Paris, sa ville... comme dans la chanson. Or, un jour où Volgré et Nina se promènent dans la Galerie Point Show, un poste de télévision implose, projetant tout le monde à terre. Quand Volgré se relève, il ne trouve

plus Nina. Il part à sa recherche et lors de ses errances à travers un Paris plein de trous et de gravats, Volgré, alcoolique attendrissant et velléitaire, devient le témoin impuissant d'une autre disparition, celle des vieux quartiers de Paris. Il assiste à la métamorphose de tout son univers et voit se volatiliser à la fois son unique amour (Nina reparaît et disparaît dans le néant périodiquement) et les maisons, les murs, les bistrots, les décors qu'il a aimés et connus. Alors la haine monte en lui, lui donnant une nouvelle raison de vivre : découvrir et tuer les « Autres », les Aliens, responsables de l'enlèvement de nombreux êtres humains. Sur fond de palissades, de grues, de chantiers, c'est Paris que l'on redécouvre, trop tard hélas ! puisque les vieilles maisons décrites par l'auteur ont aujourd'hui définitivement disparu. Mais, grâce aux vagabondages patients de Philippe Curval qui, pendant plus d'un an, a traqué les nouveaux chantiers des quartiers en rénovation, a hanté les lieux condamnés, les vieux quartiers de Paris n'auront pas été totalement effacés. **Le dormeur s'éveillera-t-il ?** plaira peut-être davantage aux amateurs de fiction sociologique et politique. Ils y trouveront des thèmes qui en apparence correspondent à leurs vœux. Grâce à l'action des écologistes, l'Europe a abandonné les énergies dangereuses. Le Marché commun s'effondre sous les coups des autonomistes, les gens fuient les villes désormais invivables et retournent vers les campagnes, à la vie naturelle. Moulis le solitaire, l'autonome, sait pourtant que les Ecos n'ont pas gagné, que quelque part, un pouvoir occulte (héritier des multinationales) se cache, prêt à ressurgir. Il est bien décidé à découvrir leur tanière et à les exterminer. Pour Jipa, la jeune Eco, le vieux monde est bien mort et l'on peut désormais penser au futur, surtout depuis l'apparition dans sa vie du **Dormeur**, un grand bébé qui dort depuis vingt ans, et en qui elle voit un mutant possesseur de pouvoirs surhumains. Ce qui apparaît dès les premières pages comme un thème d'actualité, traité avec tout le sérieux voulu, devient, dès que l'on fait attention aux détails et aux mots, un savoureux pied de nez à tous les mouvements écologistes. Quelques exemples : les écologistes ont gagné ? Très bien, mais ce qui risque d'irriter l'écologiste sans humour c'est qu'ils ont réussi à faire interdire les centrales *solaires* ; les gens ont quitté les villes pour retrouver la nature ? Très bien, l'ennui c'est qu'ils ont constitué toutes sortes de sectes plus bizarres, plus folles, plus dangereuses les unes que les autres et qu'ils retournent en fait à la barbarie et à la violence tandis que faux prophètes mais vrais tyrans prolifèrent chez les chouans, les marxistes, les écos, les religieux. Philippe Curval sait manier l'humour sous toutes ses formes, à tous les niveaux, humour à froid, humour noir, litote, et même grosse plaisanterie comme l'arrêt à Poitiers, par la police, des Arabes, travailleurs immigrés qui cherchaient à rentrer chez eux. Le roman, lu d'une certaine façon, est très drôle et, pourtant, le propos de Curval est beaucoup plus grave qu'il n'y paraît. Passant en revue les différents choix de société que nous proposent les systèmes politiques connus, il les examine, les pèse, les dépèce, n'en trouvant aucun à son goût, mais stigmatisant à coup sûr le fameux retour à la nature. Voilà ce que pense Moulis, confronté à l'aspect idyllique des sociétés écos : « Il ne voyait aucun avantage à ce retour au temps de Cromagnon : la pression tribale s'y exerçait comme dans n'importe quelle construction étatique écrasant l'individu au profit de la communauté. » Au fond, Curval professe un certain penchant pour une certaine forme d'anarchisme, comme l'explique Moulis le Loup : « La société s'est dissoute parce que les molécules qui la constituaient voulaient reprendre leur autonomie. » Livre clin-d'œil, livre farce, livre provocation, qui se moque de ceux qui veulent « l'utopie tout de suite », fustigent le nucléaire, prônent le retour à la soupe vichyssoise. Mais aussi livre réflexion sur les différentes formes de société possibles et leurs effets sur l'individu.

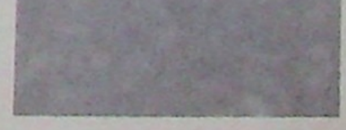
• • •

Michel Demuth poursuit depuis des années une œuvre ambitieuse, **Les Galaxiales**, sorte de bible des temps futurs, dont les contes couvrent une période allant de l'an 2020 à l'an 4000. Le premier tome s'arrêtait en 2114. **Galaxiales 2**, qui vient de paraître, comme le premier, chez J'ai Lu, relate les grands événements de l'histoire galactique qui se succédèrent entre 2120 et 2185. Sept petits joyaux raffinés et troublants qui sont autant de points de repère pour comprendre et analyser l'évolution de l'espèce humaine, sur les plans culturels, politiques, sociaux et religieux. Une évolution stupéfiante par certains aspects et pourtant l'homme reste l'homme, un prédateur, un assassin, esclave de ses instincts parmi lesquels guerre et religion occupent une place de choix. Pourtant, dans ses accès de fureur et de folie, l'homme quelquefois est capable de tendresse, d'intuition, de douceur, comme dans « La course de l'oiseau Boum Boum ». La femme est présente sous les traits de petites filles innocentes mais oh ! combien sensuelles, et souvent chipies. Il ne reste plus à Michel Demuth que treize histoires à écrire pour que soit enfin complète l'une des œuvres les plus importantes de la science-fiction française, une œuvre commencée voilà plus de dix ans. Les deux derniers volumes devraient être terminés en 1980. Il sera alors possible, et certainement passionnant, d'avoir une vision globale de cette geste galactique.

• • • •

Lorsque les jumeaux de Temps X, Igor et Grichka Bogdanoff ont annoncé qu'ils allaient envoyer des centaines de lettres à des personnalités du monde entier, les tendres ont dû penser à un canular, les cyniques à une remarquable opération publicitaire. Or les jumeaux se sont attelés à cette tâche avec l'acharnement, la culture, l'esprit de synthèse, qui les caractérisent, et ils ont réalisé un énorme travail. Après avoir dépouillé, classé, analysé les centaines de réponses reçues, ils en ont tiré des conclusions sur la science-fiction, révélateur social. Réponses et conclusions forment un livre fascinant, **L'Effet science-fiction**, chez Laffont. Les réponses des grands de ce monde auront sur le lecteur des « effets » fort différents : certaines les feront hurler de rire, quand ils ne pleureront pas de rage, mais d'autres les laisseront pantois d'admiration, par exemple la simplicité et l'intelligence d'une réponse comme celle d'André Lichnérowicz, de l'Académie des sciences, qui montre une rare compréhension de ce qui caractérise à la fois la littérature de science-fiction et le schéma de pensée de l'auteur de science-fiction. Ce qui est important aussi dans ce livre, c'est que, pour la première fois, le lecteur saura ce que pensent, non plus les professionnels ou les amateurs éclairés, mais des gens situés hors du petit cercle d'initiés.

MARIANNE LECONTE



S.-F. : Nouveautés Made in U.S.

On aurait pu penser que l'échec de **Battlestar Galactica** (1 million de dollars par heure !) aurait servi de leçon à Glen Larson et aux dirigeants de la Universal. Ce serait bien mal connaître les milieux de la télévision américaine !

Avec **Buck Rogers**, le public n'est plus déçu : il n'en attendait pas grand-chose de toute façon... Le film du même titre, réalisé par Larson et distribué dans les cinémas, avait pour lui une solide dose d'humour, des voix amusantes, des costumes aguichants, bref, de la science-fiction à la Michel Zevaco. Qu'en reste-t-il au petit écran ? Pas grand-chose, hélas ! Le premier indice de la « castration » de **Buck Rogers** par les « censeurs » de la chaîne NBC (qui le programme) fut la rediffusion du film-cinéma, recoupé afin d'éliminer les séquences « érotiques », redoublé afin d'effacer certaines voix qui auraient pu « faire » efféminées (on ne plaisante pas avec ces choses-là), bref, mutilé à tel point qu'à part les effets spéciaux et le talent indubitable de Gil Gérard, le bilan était plutôt sombre...

Le reste de la série TV, confiée au producteur Bruce Lansbury, à qui l'on dut **Mission : Impossible**, **Fantastic Voyage** (TV), **Wonder Woman**, etc., est représentatif de toutes les erreurs commises avec **Galactica** : malgré quelques bons acteurs en « guest star », les histoires sont inexistantes et l'entrain de Gérard ne suffit pas à sauver de l'ennui un show nous resservant abondance de « stock shots ».

Le premier épisode — un spécial de 2 heures — est un bon exemple du ton général de la série : Jack Palance y incarne un « messie » arriviste qui, grâce à de vagues pouvoirs hypnotiques et à l'incapacité d'un gouverneur corrompu, réussit à empoisonner les stocks de blé destinés à la Terre. Une intrigue faible, des acteurs insensibles (à part Gérard et, bien sûr, Palance), bref, il y a de fortes chances pour qu'on ne s'y laisse pas reprendre la semaine suivante. Et, de fait, comme dans **Galactica**, les scénarii se suivent, allant de pire en pire dans la ressemblance... Notons, pour l'amateur de curiosités, qu'un tout récent épisode faisait figurer aux côtés de Gil Gérard... Buster Crabbe, qui joua jadis Buck Rogers (et Flash Gordon !) dans les sérials des années 30 !

En conclusion, passé à la « moulinette » TV, même un thème puissant comme celui de **Buck Rogers** peut se retrouver dans les poubelles de la S.-F. Ce serait bien fait si l'on n'avait conscience que, par l'argent qu'elles gâchent, de telles tentatives ne contribuent qu'à creuser la tombe de la S.-F. au petit écran.

• •

L'épouvante, c'était sur CBS qu'on l'attendait cet automne avec un gâteau promis à notre régal, depuis déjà un certain temps : **Salem's Lot**, adapté du roman de Stephen King. Le réalisateur originel, Dan Curtis, s'étant pour de multiples raisons décommandé, **Salem's Lot** fut confié à Tobe Hooper. Les nécessités de la programmation voulurent que, pour capter une plus grande audience, on fasse de **Salem's Lot** deux « specials » de deux heures chacun. L'inconvénient majeur est que d'excellentes scènes d'action et de terreur sont ainsi délayées dans une vague série d'images du Maine en hiver. **Salem's Lot**, en Europe, bénéficiera d'un mon-





Après la vision romantique du DRACULA de John Badham, SALEM'S LOT renoue avec la terreur du « non-mort », du Nosferatu ici campé par Reggie Nalder.

tage réduit. A signaler une bonne interprétation principale : David Soul, mystérieux ; James Mason au mieux de sa forme ; Lance Kerwin, un de ces enfants-acteurs comme on n'en trouve qu'aux États-Unis : admirable. Les effets spéciaux sont également remarquablement bien réalisés — mais on ne saurait attendre moins. Les moments d'angoisse sont nombreux... et réels !

On peut regretter une chose cependant. Le livre de Stephen King ne désirait pas briller par son originalité (il ne s'agit, somme toute, que d'une « banale » histoire de vampires) mais voulait au contraire, par l'introduction d'un humour au second degré et d'une technique littéraire toute pleine de clins d'œil, enrichir le thème archi-classique de l'œuvre. Le film n'a pas su prendre le retrait de King. Cette réserve faite — et dans l'espoir d'un nouveau montage — nous donnons à **Salem's Lot** un bon point pour ses efforts louables et réussis.

• • •

La dernière tentative de l'automne du côté de la télévision, c'est, bien sûr, **The Martian Chronicles**, dont la date de diffusion est encore incertaine à l'heure où cet article est rédigé. Le scénario, écrit par Richard Matheson, apparaît très fidèle au texte de Bradbury. Seules quelques nouvelles, comme « Usher 2 » n'y figureront pas, plus pour des raison de temps que de contenu d'ailleurs. L'ensemble représente une mini-série de 6 heures, ayant pour unique lien (il s'agit là du seul changement important au texte original apporté par Matheson) la présence de Rock Hudson, interprétant un astronaute de la Troisième Expédition.

JEAN-MARC LOFFICIER



L'ACTUALITÉ MUSICALE







A l'honneur : Miklós Rózsa

• Quand les « grands » sont au rendez-vous, la première place leur est due. Surtout lorsque, comme Miklós Rózsa, ils nous offrent, dans le même temps, deux œuvres aussi merveilleuses que **Time After Time** et **Fedora.**

Time After Time (Entr'acte ERS 6517 - U.S.A.)

• Pour le film de Nicolas Meyer, inspiré du thème de la machine à explorer le temps, et dont le principal personnage est H.G. Wells lui-même, Miklós Rózsa a conçu une partition tour à tour vive, lyrique, violente et grandiose, comme il en a le secret.

Dès le « générique » — qu'entame la fanfare composée jadis par Max Steiner pour Warner Bros — on se sent en pays de connaissance : ses vigoureux accents marquent le début d'une œuvre qui s'avèrera, tout au long de l'écoute, riche en couleurs diverses, et qui comptera bon nombre de grands moments. La fin du « Main Title », par sa tension, achève de donner le ton au film : ambiance de mystère et de meurtre, puisque Wells se trouve plongé par le scénario dans le Londres où sévit Jack l'Éventreur...

La partition commence, pour ainsi dire, à prendre son envol avec les amples échos de « Search for the Ripper », et la progression contenue de « Decision », dont le rythme marqué est le descendant direct de celui qui soutenait le thème de Claud dans **Providence.** Et soudain, au détour de « The Time Machine », toute la puissance si typique de Rózsa s'anime magistralement, préludant à « Time Travel », dont le crescendo énergique et cadencé, dirigé de main de maître, constitue l'un des sommets de la partition. Cordes, flûtes et hautbois se partagent, dans « Bank Montage » et « Utopia », ce lyrisme plein de chaleur que l'on retrouve si souvent chez le compositeur, le second introduisant progressivement un thème traditionnel, avec l'habileté coutumière à Rózsa lorsqu'il s'agit de ménager ce genre d'insertions (cf. générique de **Sahara** et les suites de **5 Graves to Cairo** et de **La Vie privée de Sherlock Holmes**). Puis l'action reprend ses droits : « The Ripper », « Pursuit », achevés dans les moindres détails, constituent une pièce prestigieuse, annonçant le brio tout à fait exceptionnel qu'on trouvera plus tard dans « Dangerous Drive », par la variété du mouvement et des formes, et par le crescendo de violence où l'on est plongé.

Avec « The Time Machine Walz », toute de grâce et d'élégance, Rózsa nous offre une note de fraîcheur inattendue, au rythme d'une valse dont l'architecture, entre autres aspects, rappelle la « Crépusculaire Valse » de **Providence.** Aux accents de nouveau amples de « Man before his Time » s'opposent les discrètes intonations d'un hautbois, introduisant, dans « Redwoods », le thème lyrique central, beau, tendre et point dénué de noblesse, qui s'achèvera sur les mélancoliques échos d'un violon solo.

« Frightened », « Murder », « The Fifth Victim » et « The Last Victim », reprenant par moments des mélodies apparues dans les extraits précédents, chargent à nouveau la partition de mystère et d'angoisse : le second avec une ambiguïté de ton, à laquelle n'est pas étrangère une petite mélodie au celesta qui entamera le finale — mais la fin de l'air aura tôt fait de rompre le charme ; le troisième avec pathétisme, grâce à un poignant crescendo sur le thème d'amour. « Nocturnal Visitor » apportera une dernière note d'apaisement relatif, avant de se gonfler progressivement de tonalités sombres, lourdes et inquiétantes. « Dangerous Drive », point culminant du disque démontrera une fois de plus le talent consommé de Rózsa à charger une musique d'action de toute une atmosphère : le crescendo du rythme, la variété de l'orchestration, sa vigueur, sa puissance aux accents lancinants tiennent du miracle autant que la précision avec laquelle l'ensemble est conduit.

L'œuvre se termine sur un final d'une rare beauté, par l'alliance du lyrisme du thème d'amour et de l'ampleur de la partition. Rózsa a parachevé dans ce « Finale » tout ce qui donnait sa puissance au fameux « Song of a City », qui clôturait **Naked City** de Jules Dassin. C'est grandiose, majestueux, en un mot : immense. Dans les toutes dernières secondes, fruit de la miraculeuse intimité qui se crée entre l'orchestre et son chef, la baguette se lève, la formation entière reste en suspens — est-ce un hasard si l'on a l'impression que le temps s'arrête soudain et que cela pourrait durer des heures, des jours... ? — avant que la note finale retentisse, unique, brutale, brisant le charme, laissant subsister comme un vide : celui que l'on ressent après avoir eu l'intuition d'une force qui nous dépasse.

Chaque écoute du disque nous révèlera un peu plus de détails, de nuances. Miklós Rózsa est sans doute l'un des très rares compositeurs qui ont su donner au cinéma la musique la plus riche et la plus dense dans ses

moindres aspects. **Time after Time** en apporte une nouvelle preuve.
Au soir de l'enregistrement, le compositeur nous a amicalement confié ses sentiments, ainsi que quelques informations sur son travail, dont nous reproduisons ici l'essentiel :

► *Comment avez-vous été choisi par Nicolas Meyer ?*

► Monsieur Meyer est un jeune réalisateur — c'est son premier film. D'après ce qu'il m'a dit, il a toujours beaucoup aimé ma musique. C'était un vieux rêve pour lui que de faire un film dont je serais le compositeur. L'occasion s'est enfin présentée.

► *Et vous avez été séduit tout de suite par le projet ?*

► Ah ! oui, sans hésiter. Monsieur Meyer est un homme très courtois, très gentil. Et le film qu'il me proposait était tout à fait intéressant, éloigné des tendances vulgaires, et de la facilité dans lesquelles sombre si souvent le cinéma actuel — c'est, vous le savez, la principale raison qui me fait refuser des propositions.

► *Qu'est-ce qui vous a attiré dans le sujet ?*

► L'ambiance est très composite : ce n'est pas vraiment un film fantastique, mais le point de départ se rattache nettement à ce domaine, et l'on voit s'y inscrire diverses tendances : l'aventure, le mystère, qui se retrouvent fréquemment dans des films pour lesquels j'ai composé la musique par le passé. Et puis, il y a une sorte de noblesse dans le personnage qui en fait un héros — vous savez que j'aime bien les héros ! Bref, il y avait matière à une musique située à divers niveaux, et exprimant une certaine force de sentiment, ce que je recherche avant tout.

► *On a moins que dans la plupart de vos compositions précédentes le sentiment de leitmotive distincts. Pourquoi ?*

► Au cinéma, ce n'est pas seulement le ton des différents passages musicaux qu'il faut adapter au film : c'est aussi la conception générale de la partition. Le film est, comme je le disais, composite. Des éléments comme les leitmotive se doivent d'être ici plus discrets — d'autant que, vous le savez, je n'ai jamais conçu le leitmotif comme un élément de schématisation, bien au contraire. Mais ne vous y trompez pas : il y a des mélodies qui reviennent, avec leur signification propre. Le thème du générique, par exemple, joue un rôle essentiel, mais sous des visages très divers.

► *Vous avez donné au « Finale » une importance qui ne se rencontre pas fréquemment dans vos films. Pour quelle raison ?*

► Dans une musique de film, tout est important, mais, c'est normal, il y a des moments privilégiés. La fin en est un. Seulement, souvent, on est pris par le temps, cette fin étant elle-même rapide. Il se trouve que dans **Time after Time**, j'avais le loisir de développer un « Finale » assez long, qui donnât lieu à un développement musical important. J'en ai profité. C'est ce que j'avais fait, sur un tout autre ton, dans **Providence**.

► *Avez-vous collaboré avec Nicolas Meyer ?*

► Oui. En fait, cela s'est passé curieusement. Au début de mon travail, il ne me voyait pas. Et puis, un jour, il m'a téléphoné, en me demandant s'il ne me dérangerait pas en venant voir où j'en étais : j'ai alors réalisé que son silence n'était qu'une manifestation de discrétion mais, qu'en fait, l'envie de voir ce que je faisais ne lui manquait pas. Je lui ai fait comprendre que non seulement cela ne me gênait pas mais, même, que je n'en attendais pas moins de lui. Après cela, ce fut un travail de collaboration très agréable.

► *Pensez-vous qu'il vous sollicitera pour son prochain film ?*

► Je n'en serais pas surpris car, apparemment — et j'en suis très heureux —, ce que j'ai composé pour **Time after Time** le satisfait pleinement. Et je dois dire qu'à priori je ne vois pas ce qui pourra me faire refuser la proposition. A bien des égards, ce travail m'a laissé un aussi bon souvenir que **Providence** et les rapports que j'avais eus à l'époque avec Alain Resnais.

Fedora (Varèse, STV 81108)

• La musique du dernier film de Billy Wilder, présenté à Cannes en 1978, vient enfin d'être éditée. Elle est, dans sa conception, fort différente de celle de **Time after Time**. Il s'agit ici d'un drame intime : un producteur cherche la grande actrice Fedora, désormais retirée, pour assurer le succès de son prochain film. Il découvrira que celle qu'on prenait, depuis plusieurs années, pour l'actrice n'est, en fait, que la fille de celle-ci, Antonia : le visage de sa mère avait été mutilé par un traitement destiné à lui conserver son éternelle jeunesse. Antonia, séquestrée et privée de l'amour de Michael York, qu'elle avait rencontré lors d'un tournage à l'époque où sa fonction était de remplacer sa mère, finira par se suicider. Quatre personnages principaux : le producteur Barry Detweller (William Holden), Fedora (Hildegarde Knef), Antonia/Fedora (Marthe Keller) et Kritos : Kritos, c'est le gardien de la villa où vit Fedora, c'est le chauffeur, l'homme à tout faire, le symbole de la « prison » dans laquelle on maintient Antonia. Quatre personnages, quatre thèmes principaux, sur lesquels Rózsa bâtit son œuvre musicale.
Le disque débute sur un prélude vigoureux, dessinant avec vivacité le thème de Fedora, tandis qu'Antonia se jette sous le train — le film commençant là où il finira. Rózsa avait d'ailleurs composé deux versions différentes de ce prélude. Puis, c'est la présentation du thème lui-même, en même temps que l'apparition (« Fedora appears ») de celle qu'on croit être Fedora. Et le miracle s'accomplit à nouveau : ce thème plein de pudeur convient parfaitement à la sensibilité exacerbée et tout à la fois retenue — par force — d'Antonia, avec ce soupçon de majesté qui fait qu'elle aurait pu être la vraie Fedora. Rarement, dans l'histoire du cinéma, un thème fut aussi approprié à la personnalité profonde du personnage qu'il accompagne. En quelques notes, Rózsa nous dit ce que tout le film explicitera peu à peu. Le thème d'Antonia aura ce rien d'enthousiasme juvénile qui le démarquera du premier, tout en contenant le drame de la jeune femme. Pour Barry, une progression contenue, chargée, illustrant toute la personnalité de ce producteur en quête de l'impossible, mais un impossible qui constitue sa dernière carte. Et le thème de Kritos, qui est en même temps celui de l'île, du site sur lequel s'est réfugiée cette petite communauté : Antonia, Fedora, la nurse — Miss Balfour — et le Dr. Vando, responsable du traitement qui a pour toujours éloigné Fedora du cinéma : une mélodie empreinte de mystère, presque oppressante, au caractère résolu et inébranlable.
Ces thèmes s'imbriquent lentement l'un dans l'autre, un des sommets étant la superposition de ceux de Kritos et de Fedora, lorsque Antonia tente d'échapper au premier dans « No Escape ».
Mais, là encore, le climat est composite, et l'on ne peut qu'admirer le brio avec lequel Rózsa passe des accents tragiques qui accompagnent la déchirante dispute entre Fedora et Antonia (« Always the Actress ») aux élans généreux et enthousiastes de la scène où

Henry Fonda remet l'Oscar à Antonia, croyant avoir affaire à Fedora, et où celle-ci se précipite pour porter à sa mère le trophée, sans savoir que ce sera le point de départ du drame qu'elle va bientôt vivre.
Les frais échos de « Fedora's Daughter », les poétiques intonations de « Souvenir de Corfu », l'allégresse de « Metamorphosis » côtoient la nostalgie de « Search in the Villa », la vivacité violente de « Butcher ! », et préludent à la tragédie que souligneront successivement, en crescendo, « Deception » et « Escape ». Après une nouvelle vision du suicide de Fedora, ce sera le « Finale », empreint de gravité et de mélancolie, tout comme le souvenir de Barry — qui jadis avait été, l'espace d'une nuit, l'amant de la vraie Fedora — tandis qu'il quitte le lieu où est exposé aux yeux du public le corps d'Antonia — officiellement Fedora — et qu'est évoquée la mort presque immédiate, à quelques mois de là, de la vraie Fedora. L'envol final donne une note de grandeur, de sublime, à la conclusion de cette partition où Rózsa allie, avec beaucoup de sensibilité, l'élégance, la distinction et les effets plus tranchés de la violence et de la tragédie.
Ce disque constitue également la réhabilitation légitime d'une œuvre musicale sciemment massacrée lors du montage définitif du film, la partition ayant été alors amputée de plus de 40 %. Le « Prélude », « The Island », les débuts de « Dejected » et de « Rain », « Knock-Out » (qui constitue la deuxième partie de « Search in the Villa », bien que cela n'apparaisse pas dans le titre de l'extrait), « Butcher ! », « Deception » et « The Escape » sont autant de musiques qu'on n'aurait jamais entendues sans le disque : celui-ci, en les dévoilant, se fait donc aussi le témoin de l'attitude aussi inacceptable qu'injustifiée que certains réalisateurs peuvent avoir à l'égard des compositeurs.

Signalons, en rapport avec le prix décerné à John Williams pour **Dracula** lors du 9[e] Festival (cf. critique du disque, E.F. nº 10), une édition française du disque, dont la référence est : Eurodisc 201275.

Varese Symphonie...

• La firme américaine Varèse est devenue, en quelques mois, réputée auprès des collectionneurs de musiques de films, grâce aux nombreuses éditions et rééditions qu'on lui doit (**Le temps d'aimer et le temps de mourir**, **Samson et Dalila**, **Silent Running**, etc.). Même si ce n'est pas toujours ce qu'il y a de meilleur, l'ensemble est de qualité, et mérite d'être largement encouragé. Ce trimestre, Varèse a été particulièrement prolifique en matière de fantastique.

Tourist Trap (VC 81102) de Pino Donagio.

• Musicien discret, mais efficace, Pino Donagio, dont on avait pu apprécier **Carrie** et **Piranhas**, a frappé une fois de plus dans le mille. Il joue ici habilement sur trois « ingrédients » essentiels : le plus classique, le lyrisme un peu triste du thème principal, fort bien illustré par « Love Theme/Confession » et le « Finale » ; et deux autres aspects complémentaires de la source de terreur essentielle du film : les mannequins. Ces mannequins si séduisants, au charme poupin, que le même thème illustre, cette fois sous les innocents auspices d'un celesta doux, presque tendre, mais qui, en d'autres moments, deviennent générateurs d'angoisse : Donagio introduit alors des voix de femmes aux accents étranges, inquiétants, sinistres, aux rythmes lancinants, d'autant plus appropriés que dans le film, ce sont finalement eux qui sous-entendent toute la « vie » qui se terre dans les mannequins — le procédé prenant toute sa signification dramatique quand il est intégré dans la progression orchestrale (« Eileen's Death ») ou qu'il a été préparé par elle (« Becky's Death »). Ici, la musique de film remplit sa vraie fonction : suggérer ce que l'image contient potentiellement.
Le reste de la partition évolue avec aisance entre ces trois pôles, et table sur un registre d'orchestrations très varié : Pino Donagio bâtit ainsi, d'une façon d'autant plus convaincante qu'elle est progressive et insidieuse, l'atmosphère composite de ce film dans lequel, durant de longs moments, tout est calme, très calme. Trop calme... Un calme dans lequel l'insolite s'insinue avec lenteur, et que ponctuent des moments forts, violents, dont la partition rend compte avec beaucoup de justesse, par des effets souvent simples (« Eileen's Death », « The Fight ») qui n'excluent pas une note de nostalgie (« The Chase »), et auxquels s'opposent les accents sombres et menaçants de « A Visit to Davey'House ». Tout cela est varié, très suggestif, et atteint pleinement son but : impressionner le spectateur par-delà l'image, même quand celle-ci ne vise pas directement à obtenir cet effet, laissant ce soin à la musique. De film en film, Pino Donagio s'affirme comme un des compositeurs les plus susceptibles d'enrichir le cinéma fantastique dans les années à venir.

Phantasm (VC 81105) de Fred Myrow et Malcom Seagrave

• La tentative de Fred Myrow et Malcolm Seagrave relève de la tendance, assez récente, à accompagner certains films fantastiques d'une musique aux allures résolument modernes, par les rythmes — avec, notamment, la présence d'une section rythmique de type Jazz — et par les instruments.
Le résultat est, selon nous, des plus intéressants : seul léger reproche, un côté très « Exorciste » dans la mélodie principale, qui, grâce à l'orchestration, prend rapidement, toutefois, un caractère envoûtant. Sinon, les deux compositeurs créent, d'emblée, une atmosphère inquiétante, presque d'outre-tombe, en partie grâce à une savante utilisation des graves, des percussions sourdes ou du contraste entre ces éléments et des sonorités délibérément aiguës (orgue, cymbales). Des disjonctions rythmiques accentuent le caractère de malaise. Le tout laisse, par moments, le sentiment d'un désordre organisé avec brio.
Bref : la conception même de la musique colle parfaitement à l'esprit du film. Des sons électroniques viennent, à point nommé et sans excès, s'ajouter à l'ensemble — pour symboliser la sphère meurtrière par exemple — et si l'on débouche, au tournant d'un effet musical, sur un bref intermède disco, cela ne choque pas — quoiqu'on eût pu ici s'en passer — car là encore c'est pratiqué avec nuance.
Cette combinaison entre des éléments fort divers trouve ses plus heureuses manifestations dans des musiques comme « Mineshaft Chase » ou « Hearse Inferno », qui démontrent avec évidence que les accents modernes n'empêchent pas une partition complexe, fouillée dans ses moindres détails, et dans laquelle rien n'est laissé au hasard. C'est là que Myrow et Seagrave gagnent le pari. Et puis, autre source d'efficacité, ils varient le ton du discours, donnant par moments la préférence à une ambiance plus sonore que proprement musicale (« Cemetery Spectres ») : fait de façon systématique, cela eût été fastidieux et agaçant. Utilisé avec parcimo-

nie et justesse, cela devient un ressort dramatique tout à fait acceptable. Intéressant et valable donc à plus d'un titre.

Patrick (V 81107)
de Brian May

• Enfin éditée, la musique de **Patrick** mérite vraiment l'attention des collectionneurs. Situant sa partition entre le romantisme un peu nostalgique du thème de Cathy et la violence sourde et contenue de scènes comme « Matricide » ou « The Trance », Brian May nous livre une œuvre très variée, complexe, composée avec un grand souci des détails orchestraux. Tout y est étudié avec beaucoup de soin et restitue avec précision l'ambiance du film, qui repose sur le mystérieux personnage de Patrick, tombé dans le coma après avoir assassiné sa mère et sa fiancée, et sur la jeune infirmière, Cathy, qui seule est parvenue à entrer en communication avec lui. La tendresse de celle-ci donne le ton au très beau thème qui la symbolise avec beaucoup de lyrisme, tandis que les séquences fortes du film (« Matricide », « The Trance », « The Strobe », « Exit Matron », « The Needle ») sont soutenues, par des voies fort diverses, au moyen d'une musique tendue par moments à l'extrême, grâce à un mélange habile d'éléments proprement musicaux et d'autres plus sonores que mélodiques (« The Strobe » ou « The Needle » en particulier). Les deux tendances — lyrisme et violence — trouvent parfois un point de confluence qui les rassemble avec beaucoup de doigté (« Patrick's Power », « End Title »).

Le compositeur australien Brian May n'est pas très connu des amateurs de musique de film, bien que son expérience en la matière soit déjà conséquente : presque dix films et une trentaine d'émissions de télévision, sans compter, dans son pays toujours, d'assez nombreuses récompenses. Avec **Patrick**, il vient de franchir brillamment les frontières et de s'imposer comme un compositeur à suivre de près, pour la vigueur de son style, le sérieux de sa composition et sa capacité à traduire une atmosphère en soulignant avec nuance ses moteurs les plus discrets.

Et pour conclure...

The Amityville Horror
(AILP 3003)
de Lalo Shiffrin (U.S.A.)

• On pourra certes contester le caractère commercial de « Amityville Frenzy », dans lequel on reconnaîtra aisément, dans l'utilisation des cuivres, le souvenir d'**Opération Dragon**, du même compositeur. Mais, dès le « Main Title », les choses s'arrangent. La voix féminine, et le côté faussement innocent de la mélodie centrale, en forme de ballade, se tendent sous l'effet de quelques accords graves des cordes ou d'autres, plus stridents, des cuivres. « Get Out » introduit ensuite une note de poésie qui n'est pas exempte d'une certaine fraîcheur, avant que la musique se teinte de violence, laissant transparaître, avec une tout autre personnalité, des échos du thème principal : un des meilleurs moments du disque, où la voix féminine vient, cette fois encore, toujours en se contentant d'ébaucher le thème, apporter un côté étrange. L'ambiance, contrairement à toute attente, sera maintenue dans « Love Scene », avant que les cinglants effets de « The Wind » marquent le point de départ d'un crescendo de violence dont, sur la deuxième face, après la quiétude ambiguë de « At the Park », les principales étapes, aux titres évocateurs, seront « The Ax », « The Basement » et « Bleeding Walls ». Tout un programme ! Mais reconnaissons que la musique suffit, pour peu qu'on ait de l'imagination, à donner envie de s'accrocher au fauteuil. Il est regrettable que, obéissant sans doute à des impératifs commerciaux, un « Juke-Box » vienne, en plein milieu de la face, rompre l'enchaînement : à sauter et à écouter à part, pour ceux qui aiment. Quant au 5e concerto pour clavecin et cordes, de J.-S. Bach, dont les enregistrements ne manquent sûrement pas par ailleurs, on s'en serait passé sur ce disque, surtout si l'on songe qu'il est peut-être venu là au détriment d'autres musiques originales.

Bilan : une composition de très bonne qualité, où l'on notera, ici et là, l'influence de Goldsmith et surtout de Williams, plus un hommage passager à la musique, désormais classique, imaginée par Herrmann pour les scènes de meurtre de **Psychose** ; un enregistrement qui nous révèle un Lalo Shiffrin au meilleur de sa forme, ce qui n'est pas toujours le cas dans les autres films. Mais, hélas ! un disque encombré de deux ou trois additions sans grand intérêt pour les amateurs.

BERTRAND BORIE

Le premier chiffre est celui du numéro de la revue ;
le deuxième est celui de la page où débute le texte.
Ex. : **8**,56 signifie que l'article se trouve dans le nº 8 à la page 56.

TABLE DES MATIÈRES DES NUMÉROS 1 A 10 INCLUS

I. PERSONNALITÉS

A – Article. F – Filmographie.
I – Interview

II. DOSSIERS ET ARTICLES DIVERS

(Les dossiers consacrés à un seul film sont répertoriés avec les films.)

III. FILMS

Les films sont répertoriés sous leur titre français, sauf ceux qui sont inédits en France.

D – Dossier. C – Critique. N – Note

BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser, avec le règlement correspondant, à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
17, rue de Marignan, 75008 PARIS
C.C.P. 1134-22 Paris

NOM DE L'ABONNÉ ....

ADRESSE ....

....

CODE ....

Je souscris ce jour un abonnement à

L'ÉCRAN FANTASTIQUE,

nouvelle série périodique, à compter du nº 12
(abonnement non rétroactif)

pour : ■ 4 numéros au prix de 55 F (étranger 60 F)
franco de port.

Ci-joint mon règlement par
☐ chèque bancaire ☐ chèque postal
☐ mandat à l'ordre de
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Date : *Signature :*

BULLETIN DE COMMANDE
(anciens numéros)

à adresser accompagné du titre de paiement correspondant à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
17, rue de Marignan, 75008 PARIS
C.C.P. 1134-22 Paris

NOM ....

ADRESSE ....

....

CODE ....

Je commande les numéros suivants de

L'ÉCRAN FANTASTIQUE : ....

à 19 F le numéro (17 F numéros 1 à 8)

Frais de port :
l'exemplaire : 5,50 F — 2 et 3 exemplaires : 7,90 F
4 à 7 exemplaires : 11,50 F
8 à 10 exemplaires : 14,80 F

Soit au total la somme : ....

que je règle ci-joint par ☐ *mandat*
☐ *chèque bancaire* ☐ *chèque postal*

Date : *Signature :*

IV. LES GRANDES SÉRIES TÉLÉVISÉES

Composition : C.M.L., Montrouge. Maury Imprimeur S.A., 45330 Malesherbes.
Dépôt légal : 1er trim. 1980. No Editeur : 9361. ISBN : 2.7024.1060.X 52/4053/6

AMITYVILLE
LA MAISON DU DIABLE



JAMES BROLIN - MARGOT KIDDER & ROD STEIGER dans "AMITYVILLE LA MAISON DU DIABLE" avec MURRAY HAMILTON
musique LALO SCHIFRIN • producteur délégué JERE HENSHAW • producteur exécutif SAMUEL Z. ARKOFF • scénario SANDOR STERN d'après le roman de JAY ANSON AMITYVILLE HORROR publié chez STANKE •
produit par RONALD SALAND et ELLIOT GEISINGER réalisé par STUART ROSENBERG • un film d'AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES • couleur MOVIELAB

une sélection CAA

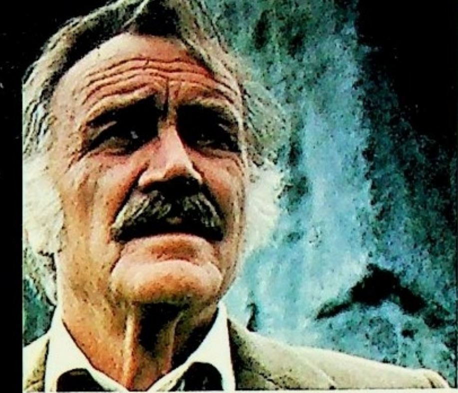
INTERDIT AUX MOINS DE 13 ANS

DISTRIBUTION 

Couverture :

Première page :
Affiche du 9e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction
Dessin original de W. Siudmak

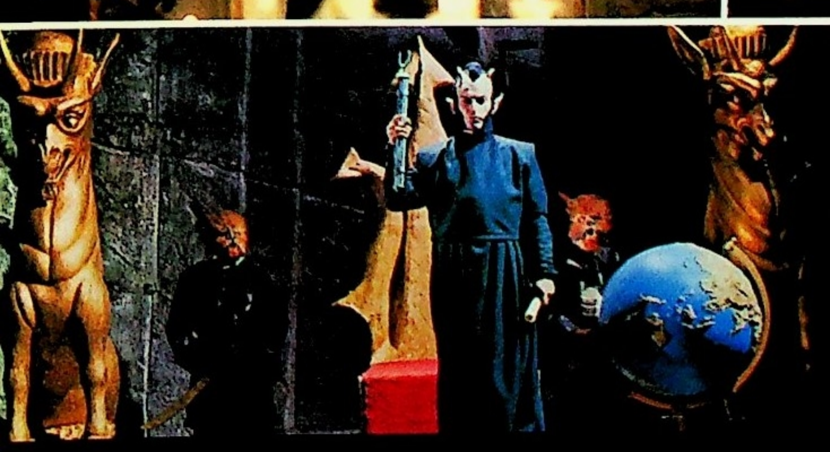
Dernière page :
Quatermass conclusion
La Belle et la Bête
L'Homme à détruire
Burning













- **9e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION**
- **Entretiens avec Nigel Kneale, Piers Haggard, Veljko Bulajic, Paul Naschy, Jonathan Sarno, Ray Harryhausen...**

52/4053/6